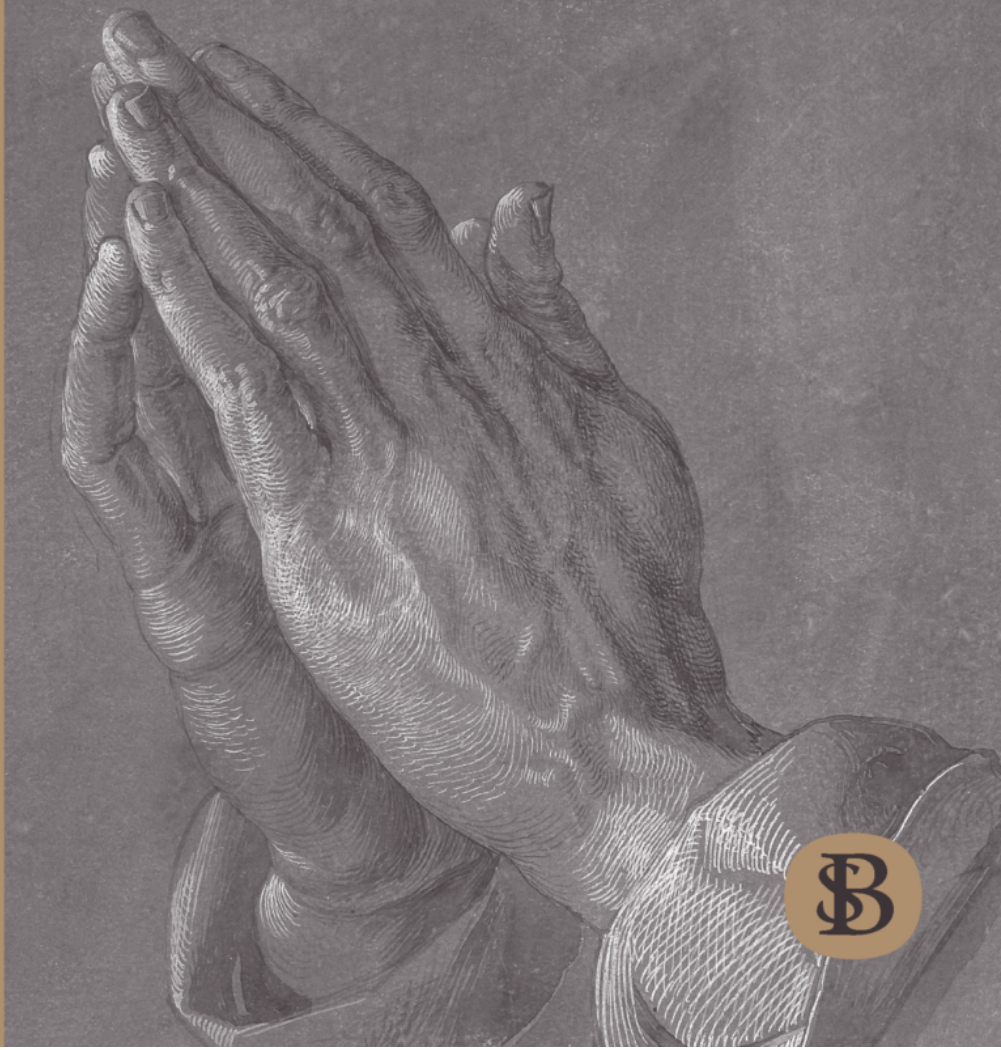
ОЛЕГ ВОСКОБОЙНИКОВ

# 16 ЭССЕ ОБ ИСТОРИИ ИСКУССТВА



SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Эта книга – введение в историческое исследование искусства. Она построена по крупным проблематизированным темам, а не по традиционным хронологическому и географическому принципам. Все темы связаны с развитием искусства на разных этапах истории человечества и на разных континентах. В книге представлены различные ракурсы, под которыми можно и нужно рассматривать, описывать и анализировать конкретные предметы искусства и культуры, показано, какие вопросы задавать, где и как искать ответы. Исследуемые темы проиллюстрированы многочисленными произведениями искусства Востока и Запада, от древности до наших дней. Это картины, гравюры, скульптуры, архитектурные сооружения знаменитых мастеров – Леонардо, Рубенса, Борромини, Ван Гога, Родена, Пикассо, Поллока, Габо. Но рассматриваются и памятники мало изученные и не знакомые широкому читателю. Все они анализируются с применением современных методов наук об искусстве и культуре. Издание адресовано исследователям всех гуманитарных специальностей и обучающимся по этим направлениям; оно будет интересно и широкому кругу читателей. В формате PDF A4 сохранён издательский макет.


- Олег Воскобойников
  - 
  - Об этой книге
  - Предмет истории искусства
  - Где искусство? In situ; музей; выставка
  - Природа орнамента
  - Незавершенное и незавершимое
  - Что такое шедевр?
  - Классика, классики и классицизмы
  - История тела
  - Лицо, портрет, мааска
  - Латынь архитектуры
  - Город как произведение искусства
  - Вера и культ, или искусство парадокса
  - Искусство – философия – картина мира
  - Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм
  - Поэтика фотографии
  - Кинематограф и некоторые особенности киноанализа
  - Лабиринты XX века

- Список иллюстраций
- Использованная литература

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41

- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85

- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129

- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173

- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217

- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261

- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305

- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349

- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393

- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437

- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481

- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525

- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569

- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575

HSE
BIBLIOTHECA
SELECTA

# Олег Воскобойников
# Эссе об истории искусства

Серия «HSE Bibliotheca Selecta»
Основана в 2020 г.
Кураторы: *Елена Иванова, Александр Павлов*

В книге использованы результаты проекта «Границы светского и церковного в Средние века и раннее Новое время: Русь и Западная Европа», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2022 г.

Рецензенты:
кандидат искусствоведения, PhD, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства *Анна Вяземцева*;
кандидат исторических наук, научный сотрудник учебно-научного Центра визуальных исследований Средневековья и Нового времени Российского государственного гуманитарного университета *Михаил Майзульс*;
профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», литературный критик *Галина Юзефович*

© Воскобойников О.С., 2022

# Об этой книге

Так уж получилось, что в Высшей школе экономики мне, медиевисту, суждено было преподавать не средневековую историю, а историю искусства. Я сознательно принял этот вызов в 2010 году, когда мы с коллегами начинали работать на вновь созданном историческом факультете и распределяли между собой *магистральные*, неприкосновенные дисциплины. Вызов был двоякого свойства. Во-первых, история искусства – моя вторая, не совсем «законная» любовь, потому что по всем «корочкам» я историк. Во-вторых, на русском языке формально не было и нет обзорного пособия по этой науке, хотя, естественно, хватает замечательных книг по отдельным проблемам и направлениям. Наконец, очень не хотелось «упаковывать» всю историю искусства «от бизона до Барбизона» (не говоря уже о Бэнкси) в традиционный курс в двадцать лекций.

С самого начала я чувствовал, что моему авторскому курсу, чтобы стать реально *авторским*, нужно что-то свое. Я не преподаю историкам искусства, моя задача – в том, чтобы познакомить с этой наукой и, естественно, с произведениями искусства тех, кто пришел в ВШЭ осваивать другие профессии: историков, экономистов, международников. Хотелось и хочется учить смотреть, описывать и анализировать произведения и памятники, а не расставлять реперные точки в хронологической таблице. Несколько лет назад я решился изложить мои представления об искусстве в форме эссе. Откладывая на послезавтра то, что нужно было сдать завтра, я дожил до марта 2020 года. У меня были готовы всего три эссе из запланированных. Как и все, я оказался заперт в четырех стенах. Сидел и работал.

Я точно знал, что не хочу повторять Эрнста Гомбриха, описавшего-таки всю историю искусства удивительно ясным, «для всех», языком в 1950 году и недавно переведенного, наконец, на русский. Знал также, что и Бориса Виппера мне не пересмотреть и ничем особым не дополнить. Первый, один из самых высоколобых наследников Варбурга, изложил *последовательность событий* так, что дальше можно лишь менять некоторые акценты. Мне, например, немного обидно, что на Бенвенуто Челлини у него нашлось две страницы, а на Андрея Рублева – ни строчки. Техническая сторона вопроса Гомбриха тоже особо не волновала, хотя он и видел, и умел представить в истории произведений искусства отражение общей истории культуры. Второй, классик советского искусствознания, не менее четко разъяснил, чем литография отличается от ксилографии, масло – от темперы,

мрамор – от бронзы, и как все это смотреть и анализировать. Но интересовавшие их вопросы, отчасти сохраняя свою актуальность, обогатились несколькими крупными поворотами гуманитарных знаний, опытом еще трех поколений историков искусства и, что не менее важно, художников. Оба знали искусство своего времени, но оба словно вынесли свой век за скобки.

Любой «древник» тяготеет к своей древности. Именно поэтому я решил в эссе не увлекаться лучше всего знакомым мне «тысячелетним царством» – Средневековьем. Это стало сознательным выбором, но и элементарным проявлением любопытства и немного – дерзости: я впервые взялся за что-то серьезное *не* о Средневековье. Мне помог десятилетний опыт преподавания в Высшей школе экономики. Сотни студентов выступали и выступают на моих семинарах с докладами о конкретных произведениях искусства, пишут о них же эссе. Создав магистерскую программу «Медиевистика», я с удовольствием принимал историков искусства и стимулировал их работу с визуальным материалом, соглашался на чисто искусствоведческие темы, не оглядываясь на дисциплинарные привычки и предрассудки. История искусства изучает памятники искусства, но она тоже – *история людей*. Просто, может быть, она о том лучшем, что от людей остается на века.

Отчасти отвечая на обновленный любопытством моих учеников собственный вопросник, отчасти ради движения вперед, первой ковидной осенью я решил полностью переделать свой курс и отразить его в выбранной мной форме. Мои лекции всегда замкнуты тематически, то есть каждая предъявляет большую тему. Например, «Латынь архитектуры», «Город как произведение искусства», «Лицо, маска, портрет», «Незавершенное и незавершимое», «Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм», «Поэтика фотографии», «Искусство – философия – картина мира».

Как можно видеть, такая тематическая разбивка сознательно уходит от основных координат исторического описания: хронологии и географии. Нет или почти нет ни жанров, ни техник искусства, всем знакомых со школьной скамьи, тех самых, которые легли в основу учебного пособия Бориса Виппера «Введение в историческое изучение искусства». На самом деле историка из меня не вытравить. Я понимаю, что иконоборчество фараонов – не то же, что брань Хрущева или Бульдозерная выставка, что так называемая маска Агамемнона не равна маске индейца, выставленной в Музее на набережной Бранли, что тело у Родена не то же, что на фризах Пергамского алтаря. Но мне очень хотелось представить искусство как приключение, длящееся так

же долго, как цивилизация, а может быть, и дольше. В этом приключении есть сюжеты, проблемы, вопросы, объединяющие все человечество, но эти вопросы оно всегда решает по-разному, в том числе с помощью эстетической функции. Она – лишь одна из функций вещей, вездесущая, но далеко не всегда главная. Между тем в этом мире абсолютно всё может быть красивым, даже деньги. В особенности, когда они выходят из оборота и теряют запах. Старые вещи молчат о своем, не тревожат наш быт, зато бередят воображение, воздействуют на чувства и разум. В вещах скрыта сила, совсем не заложенная в них ни производителем, ни потребителем, но пробуждающаяся в новых условиях, иногда спонтанно, иногда потому, что это кому-то показалось нужным и полезным для себя или для других. Искусство – везде, а художник – дремлет в каждом из нас.

Из последних философических рассуждений очевидно, что такой ход мыслей мало похож на нормативные знания. Именно поэтому перед читателем – не учебник, не «норматив», даже не лекционный курс. Мои эссе не претендуют на систему координат, которую ни с того ни с сего примут историки искусства, дизайнеры или культурологи. Никто из них не обязан преподавать историю искусства *по-моему*. Если мне есть что сказать обо всем искусстве, это не значит, что то же самое захотят сказать о нем коллеги.

Французское essai, вышедшее из среднелатинского exagium («взвешивание», «измерение»), уже в конце XII века означало во Франции «встречу с чем-то новым», «испытание» и в особенности опытное засвидетельствование качеств и характеристик какого-то предмета. Вскоре метонимически этот термин перешел в кулинарию, виноделие, так стали называть дегустационный бокал. А в середине XVI века им решили обозначить *опыты* начинающих литераторов, которые в прозе брались за какую-то тему, не претендуя на полноту изложения. Среди этих последних в 1580 году оказался Мишель де Монтень. Вместе с тем мне кажется, что предлагаемый здесь взгляд претендует на определенную системность, как положено университетскому курсу. Поэтому я выражаю глубокую признательность моим студентам, ассистентам и ученикам, особенно Александре Мамлиной, нашедшей время прочитать книгу целиком; и, конечно, Ольге Шестопаловой, лучшему редактору, с каким мне доводилось работать.

*Олег Воскобойников*

# Предмет истории искусства

*Искусство не изображает видимое, но делает его видимым.*

*Пауль Клее. Творческая исповедь (1920)*

Сформулировать предмет и исследовательские задачи истории искусства, не прибегнув к тавтологии, почти невозможно. Предмет истории искусства – нечто материальное, получившее форму благодаря воздействию человека, причем не всякое произведение труда, но особое. До недавнего времени история искусства ограничивалась тем видом предметов, которые

обозначали термином «произведение искусства». Их оценкой и атрибуцией занимались и занимаются эксперты, наследники «знатоков» XVIII–XIX веков. Иногда – но не всегда последовательно – различают историю искусства и искусствознание или искусствоведение. Зачастую дело – в личных исследовательских задачах конкретного ученого: если он склонен к теоретизированию и осмыслению каких-то вневременных процессов или явлений, он скорее назовет себя искусствоведом. Если же, напротив, его взгляд всегда привязан к хронологии, истории, последовательному развитию образов и стилей во времени, он скорее историк искусства. Тем не менее его тоже всегда интересует конкретный материальный предмет, каким-то способом созданный или обработанный человеком и тем самым выведенный, частично или полностью, из царства природы.

На почетное звание произведения искусства всегда мог претендовать лишь предмет, возникший в результате творческого акта, по возможности гениального, из ряда вон выходящего, акта, совершенного художником. Такое произведение, во-первых, наделяли *эстетической* ценностью, во-вторых, констатировали его – не побоимся этого слова – *бесполезность* в обыденной жизни. «Мы можем простить человека за то, что он сделал полезную вещь, пока он не начал ею восхищаться. Единственное, что извиняет бесполезную вещь, – подлинное восхищение. Всякое искусство в общем-то бесполезно» – таким рассуждением в 1890 году Оскар Уайльд предваряет «Портрет Дориана Грея»[1]. Произведение изобразительного искусства или памятник архитектуры, естественно, могут выполнять разные функции в жизни индивида или общества, но как *произведения искусства* они из нее выключены, они – предмет эстетического созерцания.

Мы начали с *рукотворности*. Действительно, прекрасную реку или гору мы можем назвать разве что шедевром природы. Но все становится сложнее, если оказаться, например, в парке какого-нибудь дворца – неважно, европейского или иного. Дворец без окружающего парка немыслим, парк без дворца – неуместен. Сузим оптику: в японском или китайском саду каждый камень, никак не обработанный, но тщательно подобранный по породе, размеру, силуэту, рисунку, цвету, обладает четким положением в общей картине. Он одновременно звено в цепи, фрагмент и самодостаточный микромир. Его не назовешь рукотворным, но его коснулись мысль и руки создателя сада, претендующего на особый статус. Конечно, японский и китайский сады – самобытные историко-культурные явления, объяснимые особым эстетическим отношением к природе в традиционном Китае и в традиционной Японии, в буддизме, в синтоизме[2]. Но этот почти

случайно взятый пример показывает, что границы между живым и неживым, органическим и созданным человеком в определении предмета истории искусства, на самом деле, размыты. Неслучайно некоторые вековые деревья бонсай в Японии возведены в ранг национального достояния. И они – живые.

Упомянутая эстетическая функция, то есть способность украшать и красотой услаждать взгляд зрителя, – одна из нескольких функций любого предмета. Все его функции распространены, но эстетическая среди них – самая выразительная. Более того, она вездесущая. Ян Мукаржовский когда-то отметил: «Как везде, откуда взяли вещь, пространство наполняется воздухом или как в изгиб пространства, откуда отступил свет, проникает тьма, точно так же и эстетическая функция неотступно следует за остальными: где другие функции ослаблены, или уступают, или перегруппировываются, туда мгновенно проникает и там соответственным образом усиливается эстетическая функция»[3]. Так старый предмет в лавке старьевщика одной своей стариной уже пробуждает в нас умиление, если не восхищение. Так и сами мы расставляем вокруг себя предметы и развешиваем изображения, изначально зачем-то нужные, но постепенно обретающие значение чего-то привычного и приятного глазу. Нет такой вещи, которая не могла бы стать носительницей эстетической функции, и нет вещи, которая была бы носительницей только ее. Зато, обладая этой функцией, вещь выходит за предписанные ей бытом границы и способна преображать пространство вокруг себя (илл. 1).

1. *Пьетро Пиффетти*. Письменный стол. 1741 год. Венеция. Зал Ладзарини дворца Ка-Реццонико

За повсеместным проникновением основанных на зрительном восприятии средств коммуникации в гуманитарных науках произошел так называемый визуальный или, если использовать кальку с английского, «иконический поворот», iconic turn[4]. Он привел к тому, что академическая история искусства тоже сильно изменилась. В круг ее интересов вошли сначала кинематограф и фотография, затем комиксы, реклама на всех возможных носителях, включая рекламу в Интернете, перформанс, дизайн, уличные граффити – одним словом, едва ли не все, что *изображено*, а не написано и не высказано на словах, все, что придает «форму времени»[5]. Еще Генрих Вёльфлин, один из классиков искусствознания, сто лет назад говорил, что у «в дения есть своя история»[6]. Он имел в виду, что каждая эпоха *смотрит* по-своему. Анализируя постройку, он сознательно описывал свою психосоматическую реакцию на нее, включая напряжение тех или иных групп мышц. Развивая его идеи, Эрнст Гомбрих писал о мышечной реакции человека на изображения, зачастую не менее отчетливой, чем на музыку, и приводил в пример… посещение зоопарка, где мы совершенно по-разному ощущаем присутствие перед нами бегемота и хищника из семейства кошачьих[7]. Таков закон визуальной эмпатии. Современная нейробиология заинтересовалась этим диалогом между искусством и зрителем и породила *нейроэстетику*[8]. Но тот же Вёльфлин создал свой категориальный искусствоведческий аппарат, претендующие на ковровую применимость «основные понятия», полностью проигнорировав авангард, словно отгородившись Рафаэлем от всякого, как выразился потом арт-критик Роберт Хьюз, «шока новизны». Сегодня, осознавая эти недостатки, история искусства объединяется с визуальной антропологией, а их общим полем становится визуальная культура, то есть все видимые формы, в которых проявляется культурная деятельность человека[9].

В XX столетии пошатнулся сам статус уникального артефакта, на смену которому пришло воспроизводимое, серийное, индустриальное. Художники авангарда первыми возвестили об этом, ученые – философы и искусствоведы – осмыслили изменения в 1920–1930-е годы. Одни, не вынося приговора, видели в смене парадигмы движение вперед, другие – «утрату середины» (Г. Зедльмайр), «дегуманизацию искусства» (Х. Ортега-и-Гассет), его «умирание» (В. Вейдле)[10]. «Закат» (*нем.* Untergang означает также «гибель») старой Европы ознаменовал для Шпенглера и падение всех ее традиционных ценностей. В

эпоху двух великих войн такой пессимистический, тревожный настрой вполне объясним. В любом случае революционные изменения в искусстве не могли не повлиять на только что родившуюся науку об искусстве. Смена предмета естественна, с одной стороны, потому что историк искусства – полноценный участник этой революции, он не только аналитик или наблюдатель, но и потребитель визуальной информации, захлестнувшей все стороны нашей общественной и частной жизни. С другой же стороны, ни одна другая гуманитарная наука не обладает столь развитым инструментарием описания и анализа изображений, хотя нет ни одной гуманитарной науки, которая полностью отказалась бы от работы с тем, что принято называть (на мой взгляд, не всегда определенно) *визуальными источниками*.

В ответ на очевидный вызов современности в XX столетии возникли и новые формы знания об изображениях, такие как семиотика или визуальная антропология в самых разных проявлениях. Предмет и задачи этих форм знания могут сильно различаться, но и диалог между ними – характерная черта научной жизни XX века и в наши дни. Иногда обаяние соседних муз столь велико, что историк искусства уже изучает не произведение, а «рецепцию», «перцепцию», «суггестивность», «коммуникацию» и «репрезентацию». В нашей стране периодически возникают направления с привлекательно, но не всегда ясно звучащими названиями, вроде «иеротóпии», посвященной неким «священным пространствам», или «потестарной имагологии», изучающей формы репрезентации власти[11]. За изображениями хотят видеть «образы», «представления», «фобии», сны и галлюцинации.

Все подобные поиски на стыке ряда гуманитарных дисциплин оправданны, но историк искусства не может не быть в большой степени *реалистом*, ибо его волнует «вещь», по-латыни res, и *материалистом*, ибо он чуток к материи, из которой эта вещь сделана. Он всегда – *предметник*. Перед его исследовательским взором, независимо от масштаба поставленных задач, всегда должен находиться конкретный предмет. И мы не раз увидим, почему это так принципиально для нашей науки.

В середине XVI века Джорджо Вазари, ученик Микеланджело, заложил основы искусствознания: его «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» – не просто биографии и каталог памятников, но именно аналитическая история школ и стилей. Она стала великим новшеством в истории знаний, но написана, что называется, с флорентийской колокольни. Прогресс искусства для флорентийца Вазари – не

историческое бытование различных неповторимых форм художественной деятельности, пусть в рамках одной лишь Италии, но новое открытие, *возрождение* некой Нормы, переход от «готского» варварства к совершенству. Оно воплотилось в творчестве трех гигантов – Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. Такая история искусства есть лишь история Идеала, высших ценностей некоего «чистого искусства».

Ни для кого не секрет, сколь влиятельной оказалась эта модель: любой европеец, даже едва знакомый с искусством, назовет всех трех гигантов. Бессмысленно лишать их заслуженных пьедесталов, как бессмысленно заставлять всех европейцев становиться африканистами или востоковедами. Но само развитие искусства предполагает и постоянное обогащение изучающей его науки. Уже на рубеже XIX–XX веков, когда возникли первые этнографические коллекции, появились и первые научные монографии о неевропейских художественных традициях, и опыты многотомных историй искусств разных народов и стран. Всякий историк искусства знает, что импрессионисты непонятны без искусства Восточной Азии, экспрессионизм и кубизм – без искусства Африки и Океании, архитектура Европы XX века – без американской гегемонии, без Манхэттена[12]. Следовательно, история искусства, ограничивающая свое поле зрения традиционными географией и хронологией, в глобальном мире окажется по определению провинциальной и позавчерашней.

Искусство принято делить на техники и виды, например, на живопись, графику, скульптуру и архитектуру. Или на живопись (с подчиненной ей графикой), скульптуру, архитектуру и прикладное искусство[13]. Еще один вполне обоснованный способ классификации, упорядочивания необозримого, по сути, материала можно назвать функциональным. Изображение, скажем, человека или божества в разные эпохи могут иметь общим лишь предмет изображения, зато функция изображения подвержена в историческом времени самым невероятным изменениям. Если посмотреть на проблему еще шире, картина в раме сегодня лишь отдаленно обладает в повседневной жизни значением, которым она обладала двести лет назад. Но присущее ей и сейчас достоинство, определенная неприкосновенность, аура – прямые наследники того алтарного образа, *ретабля*, который в Средние века и раннее Новое время приковывал к себе взгляд верующего в храме, когда он служил квинтэссенцией храмового пространства. В то же время памятник жертвам и героям страшных войн XX века может иллюстрировать смерть за родину мотивами христианского мученичества и религиозной

экзальтации. В вычленении, правильном понимании и описании подобных функций, их изменений и преемственности следует видеть одну из задач истории искусства.

## *МАТЕРИАЛ, ТЕХНИКА, СТИЛЬ*

Описать облик произведения, определить значение, вложенное в него автором, функции, которые оно выполняло на протяжении своей истории, можно только при условии, что мы обладаем максимумом доступных нам знаний о том, из чего и с помощью каких инструментов и технических процедур оно создано.

Историк искусства отличается от умного посетителя музея и культурного туриста тем, что задается вопросом о сохранности того, что мы видим, и, следовательно, о его подлинности. Чем старше произведение, тем больше шансов, что оно подвергалось частичной или полной реставрации, перестройке, перекраске, поновлению (как говорят об иконах), предпродажной полировке или, напротив, обрезке, расчленению, эрозии, коррозии, заражению, атаке грызунов или насекомых. Все эти вмешательства (осознанные или неосознанные, с добрыми или недобрыми намерениями, рукотворные или под действием стихий) – неотъемлемая часть истории предмета. Следовательно, мы не можем их игнорировать, но они же стоят между нами и, говоря словами историка Леопольда фон Ранке, тем, «как оно было на самом деле».

Предмет искусства, даже самый небольшой, чаще всего несет на себе следы времени, истории, отдаленной от момента его создания, но следы не менее поучительные и важные, чем главный, изначальный «след». Точно так же и фрагмент или осколок замечательного произведения, слепок или копия с него могут иметь для истории искусства не менее ключевое значение, чем целое, но по каким-то причинам исчезнувшее или сильно пострадавшее произведение. Мы знаем лишь по копиям «Дорифора» Поликлета и «Битву при Ангиари» Леонардо. Но без них нет истории мирового искусства. В конце концов любое событие мы тоже восстанавливаем не по цельной «картине», а по таким же «осколкам»: реляциям, воспоминаниям, дневникам, письмам, хроникам, фотографиям. Главное – понимать, когда оказавшийся в поле нашего зрения артефакт представляет собой фрагмент, а когда – полностью сохранившийся комплекс.

Эмпирическая база истории искусства состоит из трех компонентов: исследования материала (т. е., собственно, материи

или носителя и примененных к нему средств художественной обработки, заложенного творцом смысла), критики связанных с произведением письменных источников и знания разноплановых исторических реалий, в которых произведение возникло. Один и тот же человек, каким бы эрудитом он ни был, не может в совершенстве владеть всеми соответствующими знаниями, от палеографии до металлургии и дендрохронологии. В истории искусства традиционно последнее слово о конкретном памятнике остается за стилистическим анализом, то есть анализом формы[14]. Он зиждется на тренированной зрительной памяти и эстетической чувствительности. Но вердикт, вынесенный настоящим знатоком, все же не равнозначен решению математической задачи или результату лабораторного опыта, даже если работа знатока с произведением в реальности зачастую похожа на лабораторный опыт, в особенности когда речь идет о небольшом произведении, которое можно поместить для исследования в технически оснащенный кабинет. Бывают случаи, когда знаток, чей взгляд сформирован, «заточен» внимательным изучением тысяч и тысяч памятников, может успешно противоречить даже самым надежным археометрическим критериям датировки или локализации, данным химии, палеоботаники, филологии, палеографии, исторической лингвистики, археологии, нумизматики, сфрагистики и других высокотехнических дисциплин. В то же время ни настоящее знаточество, ни полноценный стилистический анализ немыслимы без внимания к данным минимум двух десятков видов знания о предметах человеческой и природной деятельности.

Начиная с расцвета знаточества во второй половине XVIII века в истории искусства, как во всех науках, субъективный взгляд исследователя не соперник, а соратник объективной технологии. За последнюю четверть века техническая оснастка истории искусства (конечно, там, где есть соответствующее финансирование) ушла далеко вперед. Но следует учитывать, что естественно-научные методы анализа, для неопытного взгляда гуманитария непреложные, неизменно сопряжены с разного рода погрешностями. Их результаты всегда, как во всякой науке, – поле интерпретации, а не истина в последней инстанции. Радикальная переоценка «Черного квадрата», со всеми вытекающими для истории авангарда в целом последствиями, недавние исследования зала Пятисот флорентийского палаццо Веккьо, где находилась упомянутая «Битва при Ангиари», перемещение благодаря реставрации «Капитолийской волчицы» из эпохи этрусков в Средневековье – характерные примеры плодотворного сотрудничества между искусствоведами, реставраторами и

технологами, даже если результаты его не всегда приводят к бесспорным, единодушно принимаемым выводам.

Общепринятого определения стиля не существует ни в искусствознании, ни в литературоведении, тем не менее искусствоведы и литературоведы считают именно стиль одновременно одним из важнейших для себя предметов изучения и категорией, инструментом своей работы[15]. Еще меньше ясности со стилем в истории философии. Историк же вообще крайне редко задумывается о нем – лишь тогда, когда готов думать вместе с коллегами из соседних цехов и говорить на их языках[16]. Он понимает, что, подбирая слова, сочетая несочетаемое, возможно, вступая в молчаливый диалог с другими поэтами, поэт формирует свой стиль; что, накладывая краски, с лессировкой или без, смягчая складку одежды или, напротив, огрубляя ее, художник следует некоему стилю. Но историк не хуже Сартра чувствует, что «стиль должен остаться незамеченным»[17].

Стиль сравнивают с радугой: мы наблюдаем в ней совпадение нескольких физических условий, оказавшись между солнцем и дождем, но она исчезает, как только мы пытаемся подойти к ней[18]. Бюффон в 1753 году говорил, что «стиль – это человек»[19]. Но какой? И что именно в человеке – стиль? Не найти его и среди «странствующих понятий» (travelling concepts) современной гуманитарной междисциплинарности, даже в добротном «путеводителе», его нет в одном из лучших современных учебников по истории искусства, который вышел в Германии, нет в своде основных терминов, подготовленном в Чикаго[20]. В рассчитанных на широкую аудиторию замечательных обзорах всей истории искусства ни Эрнст Гомбрих семьдесят лет назад, ни Чарльз Харрисон десять лет назад не посчитали нужным объяснять, что в конкретном произведении – стиль, а что, например, – иконография, техника исполнения или какие-то еще значимые обстоятельства[21]. Тем не менее проблема формы и стиля в профессиональном искусствознании, конечно, ставилась не раз[22].

Важно понимать, что, при всей трудности определения ключевого понятия науки об искусстве, стиль все же не абстракция, потому что он есть везде, где мысль или образ нуждаются в воплощении, – в слове или в материальном изображении. Именно поэтому, на самом деле, стилем оперируют многие гуманитарные и социальные дисциплины. В такой специфической области, как социология знания, проблема стилей мышления, формирующихся в объединенных этими стилями общностях, «мыслительных коллективах» (труднопереводимое

немецкое Denkkollektive), была четко сформулирована уже в конце 1920-х годов Карлом Маннгеймом. Он, живший и писавший в Веймарской Германии, видел именно в них научно верифицируемые проявления коллективного бессознательного, скрытые от нас мотивы «духовного брожения нашего времени»[23]. Его подход был вскоре подхвачен и осмыслен в историческом ключе (в связи с Ренессансом) Людвиком Флеком[24], а вслед за ним отразился в истории науки. Томас Кун, стремясь продемонстрировать не сходство, а отличия между прогрессом научного знания и прогрессом других областей культуры, тоже признавал, что научному мышлению присущ стиль и что во внедрении «парадигм» в «нормальную науку» большую роль всегда играло то, *как* они формулировались и принимались[25]. Алистер Кромби, также один из самых авторитетных представителей истории науки, считает возможным говорить о «стилях научного мышления» как основной категории своей дисциплины. Он исходит из того, что язык во все времена – и во все времена по-разному! – влиял на формирование научных концепций, что внутри одной и той же цивилизации сосуществуют различные картины мира и что осмыслить этот парадокс историк науки может, лишь сделавшись в определенной мере антропологом, то есть увидев концепции науки сквозь призму моральных, практических, культурных, экономических и политических нужд конкретного общества[26].

Как верно отмечал Л.М. Баткин в книге, посвященной культуре Возрождения, «чтобы история мысли предстала как история культурного сознания в самом широком смысле, нужно подвергнуть анализу не столько предметное содержание итальянского гуманизма, сколько стиль философствования: не столько что думали гуманисты, сколько как они это делали». Исследователя, писавшего «групповой портрет» ренессансных философов, интересовали не «взгляды гуманистов», не «готовые идеологические и теоретические результаты, а скрывавшийся за ними способ выработки результатов, своеобразная манера ставить вопросы, спорить, аргументировать»[27]. Предложенный Баткиным в конце 1970-х годов подход к истории мысли на самом деле во многом сродни подходу не только любимого им Бахтина, но и тогда еще мало известного в СССР Мишеля Фуко, искавшего исторически зафиксированные формы знания в «стиле высказывания»[28]. В целом же баткинское понятие стиля мышления представляется мне плодотворным для решения сформулированной выше проблемы.

Стили мышления и вообще мир идей, как и стили высказывания, формируются не только мыслителем,

интеллектуалом, но и художником. Художник же – скульптор, мозаичист, ювелир, миниатюрист, архитектор – может быть интеллектуалом, но вовсе не обязан им быть. Потому что искусство во все времена – не только работа дискурсивной мысли, выражающейся, например, в заказе или указании, что и как изобразить, но и ремесло, техника, работа руки, но не механическая, а творческая. Если бы позволено было оперировать метафорами, я бы, вслед за Хорстом Бредекампом, воспользовался образом «мыслящей руки», потому что рисунок, даже очень быстрый, передает мысль зачастую намного более непосредственно, чем речь или текст[29]. Но я сознаю всю опасность подобного «одушевления». Стиль в искусстве – форма смысла, как говорил Поль Валери, но не только форма мысли. Его можно считать результатом такого образа действия, при котором одновременно проявляются и неосознанные побуждения, свойственные творческой индивидуальности, и факторы, относящиеся как к бессознательному, так и к созидательному сознанию. Некоторые из факторов, определяющих стиль произведения, происходят то из самых потаенных глубин памяти и чувств индивида, то из умышленных заимствований из эстетического словаря, который историк искусства должен постараться реконструировать[30].

То же в определенной степени относится к художественным формам творчества в словесности – к таким формам, которые оказываются на грани литературной фикции, фабулы, философского поиска истины и религиозного поиска единения с божеством. И все же мы можем с полным основанием говорить о глубинном единстве «художественного мышления», «пространства литературы» и «фигуративной мысли»[31]. Каждой такой форме духовной деятельности присущи свои стили, иногда аналогичные по тональности, по источникам вдохновения, по культурным задачам.

## *ЯЗЫК НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ*

В основе работы историка искусства лежат описание и анализ памятника. И то и другое осуществляется выразительными средствами языка в устной или письменной форме. Произведения же искусства нарисованы карандашом, написаны красками, высечены в камне, отлиты в бронзе, выстроены из стекла и бетона, смонтированы или сняты на видео– или фотоаппаратуру. Техническая терминология, связанная с производством и бытованием произведений, так богата, что вряд ли найдется

историк искусства, владеющий ею в полном объеме. Часть этой терминологии абсолютно точна: холст не спутать с доской, а масло – с акварелью. Грамотный историк искусства знает, что маслом пишут, акварелью – рисуют, гравюру – режут, а потом печатают, статую из мрамора – высекают, в бронзе – отливают, из глины – лепят, затем ее обжигают. Он знает также, что имеет право на некоторые профессиональные языковые «вольности»: например, постройка может быть начата или завершена «строительством», хотя такое согласование с непривычки режет слух.

На русском языке не существует полноценного иллюстрированного свода терминологии, учитывающего состояние современной мировой науки. Кроме того, бытующая в профессиональной среде лексика отчасти восходит к проверенному временем опыту четырех поколений отечественных историков искусства, отчасти же пополняется за счет не всегда удачных ка́лек с иностранных языков, из не всегда продуманных переводов вполне добротной искусствоведческой литературы[32]. Рецепцию как классической, так и современной литературы по истории искусства в нашей стране вряд ли можно считать значительной и удовлетворительной по качеству. Выходящие сотнями альбомы и разного рода подарочные публикации в жанре «сто шедевров» к делу, конечно, не относятся – для историка искусства это литература вторичная.

В советские годы у нас, как и на Западе, выходили многотомные «всеобщие истории», неплохо иллюстрированные черно-белыми фотографиями, небольшие монографии об основных русских художниках, иногда – индивидуальные или коллективные исследования по отдельным проблемам, школам, периодам, техникам, странам. Редко, но все же переводили классиков искусствознания, исследования по архитектуре. Но очень редко и, главное, бессистемно, непоследовательно появлялись те книги, которые становились вехами в науке об искусстве, формировали ее язык и обновляли проблематику, наводили мосты с другими гуманитарными областями. Сегодня ситуация не в пример лучше, чем в 1990 году. У нас появились Варбург, Панофский, Дамиш, Франкастель, Арасс, Баксандалл, Гомбрих. Возникают серии, в которых искусствознание представлено не только старыми добрыми книгами XIX–XX веков, но и значимыми новинками. Однако труд переводчика попрежнему остается не слишком благодарным занятием.

Иногда за перевод сложной книги берется человек, знающий язык, но не понимающий того, что переводит, и это не открывает книгу, а губит[33]. Иногда, напротив, историк искусства

переводит, зная терминологию и предмет, но не зная приемов перевода. Есть антологии и хрестоматии, в том числе хорошо продуманные и комментированные[34]. Однако публикация фрагментов изначально цельных статей или глав, сокращенных редактором по каким-то лишь ему ведомым соображениям, тоже влечет за собой искажение мысли, дает читателю неверное представление о научном стиле и методе. Читая такие хрестоматии, мы должны понимать, что за редакторскими отточиями – скрытая от нас кем-то творческая мысль автора[35]. Издание даже небольшой, но иллюстрированной книги – коммерчески невыгодно, потому что влечет серьезные траты на права и выверку перевода, а интерес к ней у широкого читателя редко бывает значительным. Это – замкнутый круг.

Технической лексикой описание и анализ памятника не ограничиваются, а лишь начинаются. Письмо, часто присутствующее в произведении и являющееся неотъемлемой его частью в виде подписи, риторического обращения к зрителю или пояснения, не может трактоваться здесь, при описании и анализе памятника, так же, как текст трактуется сам по себе. Слово и зрительный образ выражают духовные искания человека, поэтому наука об искусстве постоянно ищет «подходящие», «правильные» слова для расшифровки как смыслов, заложенных в памятниках авторами и (или) заказчиками, так и смыслов, присутствующих независимо от авторской воли, обусловленных эпохой или цивилизацией.

Если литературоведение может опереться на более чем двухтысячелетний опыт анализа текстов в школах и университетах, то искусствоведение – дисциплина намного более молодая. Кроме того, литературоведение подбирает слова о *словах*, история – о событиях, действиях и мыслях людей, а искусствоведение – о *видимых формах*. И это различие нужно осознавать. Важно не только не назвать рыжее оранжевым, но и не вычитать на лице персонажа, скажем, ухмылку там, где задумана улыбка. Вопрос совсем не тривиален. Достаточно вспомнить «Джоконду», чтобы понять, насколько принципиален выбор слов. Одни считают первым портретом улыбающегося человека именно эту картину, другие – портрет неизвестного кисти Антонелло да Мессины, созданный около 1470 года[36]. Если мы утверждаем, что героиня Леонардо улыбается, то должны понимать, во-первых, что улыбка бывает разной, во-вторых, что сегодня, на селфи или в американском паспорте, она значит не то же, что в 1500 году. И при Леонардо она значила не то же, что в Афинах за две тысячи лет до него, когда греческие статуи тоже «улыбались», причем чуть ли не все до единой.

В 1541 году Аньоло Фиренцуола написал трактат «О красотах женщин», что-то вроде пособия по хорошим манерам для дам и для художников, желавших писать их портреты. Он утверждает, что женская улыбка приятна, если девушка слегка приоткрыла рот с одного края, оставив закрытым другой. Вот как он рассуждает: «Когда же подчас с нежным движением и не без грации рот закрывается с правой стороны и открывается с левой, точно скрыто улыбаясь, или иногда прикусывается нижняя губа, не нарочито, но как бы невзначай, чтобы это не казалось жеманством или кривляньем, нечасто, незаметно, нежно, не без некоторой скромной игривости, с особым движением глаз, которые то неподвижно смотрели бы на вас, то нет-нет да и опускались бы долу, – это очаровательно, этим открываются, вернее – распахиваются настежь райские врата услад, и это погружает в непостижимую негу сердце того, кто вожделенно на это взирает»[37]. Если же рот открывается не для смеха, то показать девушка может не более пяти зубов, максимум шести – причем верхних. Такая дотошная прикладная физиогномика, поданная к тому же как приятная дружеская беседа, с колкостями и остротами, говорит не о педантизме, а о чувствительности глаза итальянца времен Рафаэля.

Современники Леонардо, скорее всего, видели в «Джоконде» образец грации, а вовсе не романтическую загадку и уж точно не «гримасу». Известный философ и историк эстетики А.Ф. Лосев считал долгом расставлять все по своим местам, иногда с помощью хлестких суждений. Объявив вздорным «неимоверное количество разных анализов», он пишет: «Хорошо, если просто говорят о влечении к себе этой улыбки. Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса, хотя и здесь общевозрожденческая личностно-материальная направленность все же остается непоколебимой»[38]. Это, при всем уважении к замечательному мыслителю, – образец анахронистического, волюнтаристского анализа, неприемлемого ни в эстетике, ни в искусствознании.

Сегодняшнего обывателя раздражает или смешит полнота рубенсовских граций и вакхов, переходящая, на современный взгляд, всякие границы «изящества» (илл. 2). И верно, в

сравнении даже с другими грациями, Венерами и куртизанками эпохи Возрождения и барокко, от Джорджоне до Бернини и Веласкеса, рубенсовские обнаженные являют настоящее буйство плоти. Но что это буйство значило для мастера и для его современников? Историк искусства объяснит, что суть дела – в изменении отношения к рисунку, к противостоянию линии и пятна, то есть графичности и живописности как основ стиля. Для Рафаэля в начале XVI века важнее контур, для Рубенса и Рембрандта – передача всех нюансов человеческой плоти с помощью кисти и краски. Рафаэлевские грации (1504–1505) прелестны, но лишь касаются друг друга, смотрят в разные стороны, сохраняя самодостаточность и статуарное достоинство античной модели, художнику хорошо знакомой. Они одновременно едины и неслиянны (илл. 3). Рубенс, видевший эту небольшую картину в римской коллекции кардинала Боргезе, сознательно «ответил» великому предшественнику – и вдохнул в старинную иконографическую схему совершенно новую жизнь. Если приглядеться к каждой детали его полотна, то понимаешь, как глубоко художник изучил анатомию тела. Представим на секунду на месте его героинь властительниц наших подиумов и поймем, что картина, как говорят искусствоведы, развалится. Буше, Энгр, Делакруа, Кустодиев, Майоль, Ренуар хорошо усвоили этот урок Рубенса и барокко. И не только они.

2. *Питер Пауль Рубенс*. Три грации. 1630–1635 годы. Мадрид. Национальный музей Прадо

3. *Рафаэль Санти*. Три грации. 1503–1505 годы. Замок-усадьба Шантийи. Музей Конде

Критерии красоты не выданы человечеству некой высшей инстанцией, но развиваются вместе с ним. Что-то в них подвержено изменениям, что-то тяготеет к постоянству. Египтяне ценили полноту в мужчине как видимый признак достатка, поэтому полноватые, изредка даже грузные скульптурные фигуры их чиновников – не редкость. Но фараон – всегда подтянут, как полагается богу и победоносному военачальнику. Девушка – всегда молода, тонка и эротична. Греки никогда не любили полноты, потому, если она появляется в их живописи или пластике, это насмешка, добрая или злая, как и подчеркнутая худоба или сутулость. В эпоху Возрождения изучение физиогномики и анатомии вышло на новый уровень, усилилось внимание к любым эмпирически фиксируемым отклонениям и аномалиям. Отсюда отчасти феномен придворных карликов и карлиц, пользовавшихся почетом и уважением. Их портреты писали художники масштаба Веласкеса («Менины»), а его учитель

Франсиско Пачеко в «Искусстве живописи» (1649) утверждал, что написать портрет красивого человека сложнее, чем некрасивого.

А как нам отнестись к *прекрасному* портрету *очень некрасивой* – по любым критериям – старухи? Например, у Квентина Массейса (ок. 1513), у Гойи (1808–1812) или у Родена (1880–1883). Как к «аллегории»? Физиогномической штудии? Карикатуре? К размышлению о бренности всего сущего, и в частности женской красоты? Исследователи, резонно задаваясь подобными вопросами, с середины XIX века разрабатывают *историческую эстетику уродства*[39]. Они правы: искусство вовсе не только про то, чтобы изобразить «прекрасное», а про то, чтобы все видимое, в том числе безобразное, *преобразить* – и вызвать ответную реакцию у зрителя. Поэтому мы так же вольны по достоинству оценить «Уродливую герцогиню» Массейса (илл. 4) или алтарные образы Босха, как вольны аплодировать актеру, хорошо сыгравшему подлеца.

4. *Квентин Массейс*. Уродливая герцогиня. Около 1513 года. Лондон. Национальная галерея

Осторожно подбирая слова, сообразуясь с изучаемой эпохой и с историей слов, с их помощью описывая облик произведения, историк искусства способен увидеть и описать то, что лежит под поверхностью, внутреннюю жизнь материи, волю мастера, стиль школы или даже портрет целой эпохи. Еще более осторожными следует быть при раздаче эпитетов, оценок и кратких характеристик: в истории искусства, в большой мере отвечающей

за охрану и популяризацию произведений, недолго назвать предмет второстепенным или подражательным и тем самым обречь его на забвение и медленное (а то и быстрое) умирание. Зачастую описание памятника стушевывает кардинальные различия в языке визуальных форм и в речи с помощью на первый взгляд невинной метафорики: мы «читаем» картину, она, словно в ответ, «высказывается», скульптура и архитектура «говорят», а если «молчат», то за этой оценкой историка искусства может стоять тот простой факт, что памятник ему непонятен или безразличен. Историк архитектуры может назвать постройку, например, «поэтической» или «прозаической». Он вкладывает в такие ко многому обязывающие характеристики смысл, который неспециалист понимает инстинктивно, но ведь формально архитектура не может быть ни поэзией, ни прозой.

Что же имеется в виду? И как научиться правильно оперировать подобной лексикой? Очевидно, что «прозаическое» здание отличается от «поэтического» большей простотой, обыденностью, возможно, скромностью. Оказавшись в Петергофе, мы смело назовем главный дворец «торжественноприподнятым», поскольку он стоит на возвышении, а Марли – «интимнолирическим», ведь он находится на краю парка и совсем не велик. И похожая понятийная пара возникнет у нас при прогулке по Царскому Селу, Версалю, потсдамскому Сан-Суси, Хэмптон-корту в Лондоне или Пекину, когда перед нашим взором будут представать здания, созданные в ансамбле, но с разными репрезентативными задачами. И эти задачи могут решаться путем формирования у зрителя определенного настроения, если верить, что архитектура призвана волновать, подобно музыке[40]. Такие настроения можно при желании считать эмоциональными модификациями красоты. Ясно, что здесь есть что-то от театра и от словесности, но постройка все же не может быть «комической» или «трагической», ведь она не может изображать насмешку или упадок сил[41]. А значит, разным видам и техникам искусства присущи разная степень *изобразительности*, разное соотношение эстетической и иных функций. У каждой постройки – свой «характер»[42].

Многое мы чувствуем инстинктивно, основываясь на нашем повседневном опыте, но найдя «лиричность» в конкретной постройке, мы должны понимать, что и у нее, этой «лиричности», есть своя история, свои цивилизационные особенности, поэтому эпитет в нашем описании должен основываться на знании культуры, постройку создавшей. Наша «лиричность» не обязательно тождественна «лиричности» китайской или византийской. «Прозаическая» постройка не обязательно менее

красива, чем «поэтическая»: мы же не применяем одинаковые критерии к поэзии и к прозе, шкала ценностей и способы описания в них лишь частично совпадают[43]. Границы между «прозаичностью» и «поэтичностью» опять же в разных культурах могут быть различными. Тем не менее историк искусства постоянно пользуется образами, взятыми из других гуманитарных наук, из литературы, философии, просто из повседневной жизни, и чем богаче язык его описаний, чем он точнее, тем основательнее будут анализ и интерпретация.

Без подобной описательной метафорики не обойтись ни одной современной науке, не только гуманитарной. Но описание, анализ и трактовка произведения, изложенные в устной или письменной форме, ни в коем случае не призваны заменить его, они – продукт научного изучения. Это изучение должно быть эмоционально независимым, *остраненным* от произведения: выражение восхищения или неприязни не входит в задачи ученого, хотя, как всякий сторонний наблюдатель, он имеет право на привязанность или антипатию. Уже романтики XIX века осознавали, что искусство выражает то, чего не скажешь обыденными словами, и это препятствие порождает множество интерпретаций. Август Шлегель, указывая на важность непосредственного контакта с произведением, писал в диалоге «Картины» (1799), что впечатление – лишь тень картины или статуи, а слова еще больше искажают впечатление. Джон Рёскин, очень влиятельный и очень уверенный в своей правоте критик второй половины XIX века, утверждал, что «великие нации пишут свои автобиографии в трех рукописях: книге деяний, книге слов и книге искусства. Ни одну из них не понять, не прочтя две другие, но из трех самая надежная – последняя»[44].

Итак, язык истории искусства – посредник между тем, что мы видим, и тем, как мы это понимаем. Чтобы научиться им пользоваться, его можно, вслед за Майклом Баксандаллом, разделить на три составляющие. Первая: некоторые слова описывают видимый объект, называя вещи либо своими именами, либо с помощью сравнения, метафоры; можно увидеть на абстракционистской картине «лес вертикальных линий» или «ласточкиных хвостов», фигуры в композиции оживают, обретают чувства и выражают их своими жестами, взглядами, осанкой. Вторая: другие слова направлены на то, чтобы разгадать движущую силу произведения, что его сделало таким, какое оно есть: тогда оно становится «изощренным», «рискованным», «сложным», «искусным», «результатом досконального расчета», «ошибочным». Третья: эта группа слов относится к тому воздействию, которое произведение оказывает или должно, по

мнению исследователя, оказать на зрителя: оно может нас «поразить», «разочаровать», «раздражить», «успокоить», «заставить задуматься»[45].

Знание этой парадигмы полезно, но не спасет, потому что самые простые на первый взгляд слова могут иметь несколько значений и тем самым вводить в заблуждение, запутывать. Живопись, например, может быть «сухой» как объективно, по технике (например, леонардовская «Тайная ве́черя», написанная по сухой штукатурке, а не по влажной), так и субъективно, по производимому ею на зрителя впечатлению, по навеваемому настроению. Похожие жесты и цвета передают в различных цивилизациях разные символические значения, это очевидно всем. Но не навязать им – жестам и цветам – те значения, которые подсказывают справочник или привычка, не так просто, как кажется. Точно так же, без предварительной литературоведческой подготовки, мы легко «вчитываем» в старую литературу наши правила поведения и нашу шкалу ценностей, даже если она нам чем-то «нравится» и в чем-то «близка».

Произведение изобразительного искусства отличается от музыкального произведения, фильма или спектакля тем, что не развивается во времени. Правда, этому утверждению противоречат иллюстрированная книга, серия картин, украшенный рельефом фриз, цикл фресок, мозаик или витражей. Точно так же в романе или в симфонии легко вычленяются отдельные части. Внутри любой такой серии легко выделяется самостоятельная композиция, которая требует описания и анализа. Противоречие же состоит в том, что создана такая композиция не для «прочтения», а для мгновенного воздействия. За ним уже может последовать более длительная реакция: «прочтение», медитация, ритуал, культ. Речь же взрывает эту моментальность воздействия образа самой своей структурой, своим развертыванием во времени. Читаем мы, что называется, линейно, даже если возвращаемся, перескакиваем через страницы или заглядываем в концовку, сгорая от любопытства. Иначе с картиной: мы мгновенно узнаём молодую женщину с младенцем на руках, что-то похожее на гитару, лежащее на столе рядом с обрывком газеты, пятна жидкой черной и бежевой краски, разбрызганные по холсту, будто кто-то по нему плясал с банкой в руках. И если нам хватает эрудиции, после этого первого «сканирования» так же мгновенно мы выстраиваем схему: Рафаэль, Пикассо, Джексон Поллок. После этого, если есть время и желание, мы фокусируемся на деталях, сопоставляем их между собой, смотрим на картину то вблизи, то издалека, то на различимые предметы, то на мазки, из которых эти предметы

возникают. Нетрудно догадаться, что по степени упорядоченности наше восприятие текста и визуального памятника несопоставимы, даже если мы педантично настраиваем себя посвятить разглядыванию висящего на стене шедевра «полагающийся» ему час. Именно поэтому словом «чтение», или «прочтение», в искусствоведении лучше пользоваться осторожно, понимая его метафоричность по отношению к реальному процессу анализа произведения.

Слово ученого или критика не должно подменять собой зримый образ – оно должно пробудить в слушателе или читателе способность понять изображение, вступить с ним в диалог, опираясь как на полученные технические знания о предмете, так и на собственный эмоциональный настрой. Историк искусства стремится передать свое *переживание-понимание*, свою интеллектуальную эмпатию. Для этого он пользуется как специфическим профессиональным языком, так и приемами риторики – иногда осознанно, иногда благодаря врожденному таланту. В любом случае результат таков, что постоянная работа с высококачественной, по-настоящему аналитической искусствоведческой литературой совсем не проста, требует долгого привыкания и медленного чтения в сочетании с таким же медленным рассматриванием описываемого памятника.

Художник, естественно, имеет полное право высказываться о своем творении, от подписи (вроде ванэйковских «Ян из Эйка был здесь» или лаконичного и выразительного «Как я могу») до развернутых комментариев, дневников, трактатов или, в Новейшее время, опубликованных в прессе интервью. Но мы должны четко представлять себе статус конкретного высказывания автора о своем произведении – хотя бы потому, что это суждение о самом себе. Начиная с Леона Баттисты Альберти (с 1435 г.) европейские художники стали осознавать свою интеллектуальную и профессиональную автономию. Поэтому иные стали выражаться в трактатах, письмах сильным мира сего, иногда стихах, громких заявлениях по банальным вопросам. Иногда в этих текстах – по-настоящему ценные размышления о смысле творчества, о мире, человеке и Боге. Иногда – более или менее удачно, ради рекламы, скомпонованные трюизмы.

Авангардные архитекторы XX века много рассуждали о практических нуждах архитектуры, о ее включенности в жизнь людей, о ее великом будущем, которое они, архитекторы, призваны выстроить – причем *выстроить* буквально, на глазах у всех и желательно без стеснения в средствах. Когда читаешь эти высказывания одно за другим в толковой антологии, в хороших переводах, складывается целая теоретическая система

современной архитектуры, философия искусства, образ XX столетия. Эти тексты нетрудно сопоставить с постройками, и мы действительно увидим, как воплощаются в них идеи мыслящих архитекторов. Но не следует забывать, что художнику, как всякой по-настоящему творческой личности, важно донести *свое* в дение любого вопроса, а то и доказать, что он что-то *свершил* и ждет обещанного или готов свершить, если заказчик не поскупится.

Таков рынок. То, что расскажет о своем «Щенке» Джефф Кунс – лишь одна из интерпретаций его творчества, лишь лепта, пусть и важная, в наше понимание и конкретного «Щенка», и китча в целом. Важно также то, где именно и для кого он высказывается: на аукционе, в кабинете у возможного покупателя, в интервью журналисту *The New York Times* или за семейным ужином. Неслучайно многие художники, напротив, не любят разглагольствовать о смысле своих творений, а скромно предлагают «просто смотреть», «наслаждаться», «молиться» или «купить». Неслучайно также великий художник редко бывает великим же писателем или философом, что не мешает ему, однако, владеть пером, быть эрудитом или глубоким мыслителем. Микеланджело-скульптор «похож» на Микеланджело-поэта, современники вполне буквально обожествляли все стороны его творческого гения, понимая несносность характера. Но его стихи не истолковывают ни его статуи, ни купол базилики Св. Петра. Микеланджеловский сонет – одно, «Давид» – другое. Фигуративное, или образное, мышление художника – во все времена и во всех цивилизациях – принципиально отличается от мышления писателя, и тем более отличаются выразительные средства, которыми они пользуются в своем творчестве, ища отклика в душах зрителя и читателя.

Если наше описание не заменяет собой произведение искусства и ничего не меняет в его бытии, зачем тогда оно вообще нужно? Не стоит ли попросту смотреть и наслаждаться? Действительно, любой посетитель музея или турист в соборе имеет такое же право на рассматривание картины или витража, как всякий умеющий читать имеет право на Пушкина, а читающий по-русски к тому же поймет его в оригинале. И, скорее всего, получит удовольствие. Однако понять все тонкости его поэзии или прозы он вряд ли сможет без посторонней помощи – учителя, предисловия в книге, лотмановского или набоковского комментария. Разве не об удовольствии как одной из главных задач искусства говорили и сами художники эпохи Возрождения? Однако общепризнанная красота классики не равняется ее понятности, не гарантирует ей жизнь в нашей культуре и в нас самих. То же относится к произведению изобразительного

искусства. Дени Дидро, один из основоположников искусствознания, в 1749 году верно заметил, что «может быть, глазу необходимо научиться видеть, точно так, как языку научиться говорить»[46]. Классик современного искусствознания добавит к этому: «Старинное изображение – это отчет о визуальной деятельности. Нам нужно учиться его читать так же, как нужно учиться читать текст из другой культуры, даже если мы в какой-то степени знакомы с ее языком: и язык, и изобразительная репрезентация – конвенциональные виды деятельности»[47].

Произведение искусства, конечно, наличествует, находится в конкретном месте здесь и сейчас, но оно предварительно должно получить свой высокий статус от круга ценителей. Ведь наличествует любой предмет. В каждом конкретном случае ситуация признания может быть различной, и одна из задач профессиональной истории искусства состоит, среди прочего, в том, чтобы «оценить по достоинству» памятник, мастера, школу, даже целую эпоху, не дать погибнуть или кануть в Лету тому, что оказалось забытым. Это понимал уже Вазари. Подобно тому, как историк решает, что в изучаемом предмете значительно, а что второстепенно, как литературовед отделяет лучшие произведения от менее важных, историк искусства выстраивает систему координат.

За этой системой координат стоит и система ценностей, потому что человечество не придумало ничего более ценного в прямом и переносном смысле, чем произведение искусства. Оно становится твердо определимой величиной лишь в той мере, в какой тверда система ценностей, взявшая на себя задачу назначить конкретному предмету такой исключительный ранг, отделив уникальное от серийного, искусство – от ремесла. Но твердость таких систем зачастую эфемерна, переменчива, они возникают в нас и изменяются без нашего участия, они могут давать сбои или даже лгать. Например, гитлеровский режим в Германии, колыбели наук об искусстве, объявил дегенеративным весь авангард, конфисковал произведения и прибрал их к рукам либо продал в Швейцарии. Советский режим, с одной стороны, декларировал охрану памятников, реформировал музеи за счет национализированных частных собраний и реставрировал иконы, а с другой – взрывал шедевры, жег иконостасы и четверть коллекции Эрмитажа продал, видимо, за ненадобностью, для удовлетворения нужд народного хозяйства.

Однако дело не только в подобных масштабных всплесках вандализма, о которых нам предстоит говорить отдельно, но именно в системах ценностей. Великолепная «Маэста́» Чимабуэ

(ок. 1280, 424 × 276 см) была куплена за пять франков бароном Денoном для императорского музея – Лувра – в 1813 году. Вскоре после падения Наполеона многие произведения, скопившиеся в Париже во время войн, вернулись на прежние места, но флорентийские ценители того времени простили французам эту «безделицу», и она осталась в Лувре. Теперь она, естественно, относится к разряду бесценного, причем в прямом, а не в переносном смысле. У *таких* произведений цены просто нет и не может быть.

В 1530-е годы папам Клименту VII Медичи и Павлу III Фарнезе, вовсе не варварам, захотелось украсить капеллу, в которой проходил конклав, важнейшую капеллу западнохристианского мира, невиданного масштаба фреской величайшего художника того времени – Микеланджело. Для этого они не побоялись уничтожить фрески учителя Рафаэля – Перуджино, которого в свое время тоже называли «божественным», и разрушить художественное единство ансамбля, складывавшегося в течение пятидесяти лет при предшествующих понтификах и при участии того же Микеланджело. «Страшный суд» – безусловный и неоспоримый шедевр, но вместе с тем его появление – результат такого вмешательства в жизнь памятника, которое даже итальянское искусствоведение не боится называть разрушительным. Невиданный «Страшный суд» показался заказчику *более ценным*, чем целостность, достоинство, авторитетность памятника, созданного предшественниками, и за этой сменой ценностных ориентиров легко просматривается смена целых великих эпох – Кватроченто и Чинквеченто.

Историк искусства редко может претендовать на единственно верную интерпретацию памятника независимо от его масштаба. Но долг историка искусства – искать интерпретацию адекватную, многоплановую, осторожную, нюансированную. Такую интерпретацию как раз можно назвать верной. Ганс Зедльмайр неслучайно называл ее «асимптотой познания, к которой реальные интерпретации могут лишь приближаться»[48]. Иногда описание может показаться нанизыванием эпитетов, прилагательных, характеристик цветовой гаммы, зигзага линий, соотношения «объемов», «масс», «планов». Это «нанизывание», на самом деле, – единственный способ понять целое через части, а части – через целое, потому что каждое слово в добротном описании должно быть максимально хорошо взвешенным, ошибка в оценке детали влечет за собой разрушение всей интерпретации, точно так же как ошибка в одном действии разрушает решение всего уравнения.

Искусству такого описания и анализа следует учиться прежде всего у классиков науки об искусстве, которая по сей день чужда какой-либо глобализации и тотальному переходу на английский. В странах с развитым искусствознанием язык обладает собственным, зачастую трудно переводимым словарем. Немецкий, благодаря особенностям морфологии и возможности образовывать очень выразительные неологизмы, не впадая в стилистические крайности, на протяжении прошлого столетия был едва ли не важнейшим для историков искусства. Свои преимущества в такой пластичности есть и у французского, итальянского, английского и, конечно, русского языков. Но какими бы гибкими и изобретательными ни были все эти языки, всякий, кто изучает, например, классическое китайское искусство, вынужден начинать с разбора коротких и не известных за рамками китаеведения терминов, за которыми стоит целая художественная вселенная[49]. Поэтому, чтобы не навязать другой цивилизации наши представления об общечеловеческих ценностях или широко распространенных предметах, скажем, о бессмертии или о символике текущей воды, о кресте или о льве, мы должны учитывать и силу, и слабости словесного анализа визуального образа.

# Где искусство? In situ; музей; выставка

Чаще всего мы сталкиваемся с произведением искусства в

специально созданном для него и для нас контексте – музее. Мы знакомимся либо с постоянной экспозицией, либо с выставкой. Хотим мы того или нет, эта ситуация, конкретные условия демонстрации экспоната сильно влияют на наше восприятие и понимание произведения, на наш диалог с ним. Оно оказывается в окружении других предметов, оно освещено (слабо, сильно, контрастно), оно может быть доступно разглядыванию в деталях или, напротив, отдалено на почтительное и безопасное расстояние. Наконец, оно может сопровождаться более или менее пространным комментарием, которому мы инстинктивно доверяем. Можно и нужно верить музею, но стоит помнить, что до середины прошлого столетия художники очень редко работали для музеев, следовательно, мы изучаем наш предмет в своеобразной «лаборатории», которую кто-то для нас (или вовсе не для нас) построил и наполнил экспонатами. Музей по определению интерпретирует то, что выставляет, а значит и сам становится предметом интерпретации. Он воспитывает, информирует, каталогизирует, формирует культурный бэкграунд, но эффективность этого процесса напрямую зависит от визуальной образованности посетителя, от его готовности не только смотреть, но и видеть, изучать с помощью зрения[50].

В меньшей степени сказанное относится к памятнику архитектуры, который часто выполняет не только эстетическую, репрезентационную, но и практическую функцию: служит храмом, парламентом, магазином, вокзалом. Однако и постройка может быть частично или полностью *музеефицирована*. И тогда между нами и ею – хранитель древностей, который являет миру вверенное ему сокровище в том виде и в той мере, которые считает подобающими, исторически обоснованными и возможными с точки зрения сохранности объекта. Отсюда – режим посещения. Например, на осмотр *всей* джоттовской капеллы Скровеньи накануне пандемии выделялось двадцать минут. Что будет в лучшие времена – неизвестно. На недавних юбилейных выставках Рафаэля и Леонардо на каждый зал давалось по несколько минут, после чего посетителя провожали в следующее помещение… Такова сегодняшняя реальность.

Специалисту, коллекционеру или художнику, реже – любому из нас, может посчастливиться оказаться в том помещении или контексте, для которого произведение было создано, или в мастерской художника. Некоторые частные собрания превращаются в общедоступные музеи, сохраняя изначальную, домашнюю, «семейную» структуру: таковы, например, коллекция Фрика в Нью-Йорке, музея Жакмар-Андре в Париже, музей сэра Джона Соуна в Лондоне. Подобные музеи, в которых

исключительно важно сочетание всех деталей интерьера с каждым отдельно стоящим, лежащим или висящим произведением, сами по себе представляют памятники музейного дела, коллекционирования, вкусов своих эпох и стран. Это тоже «лаборатории» для историка искусства. Их генеалогию можно возвести если не к Птолемеям и древнеримским аристократам, то уж точно к знатным коллекционерам позднего Средневековья и Возрождения, к «кунсткамерам», cabinets des curiosités раннего Нового времени[51]. Флорентийская Уффици восходит к Медичи, Урбино – к Монтефельтро, Феррарское собрание – к герцогам д'Эсте, Мантуя – к Гонзага, Эрмитаж – к Романовым. Список нетрудно продолжить.

Мастерская – место рождения произведения, потому что в ней работал мастер. Эта связь – вовсе не фигура речи, не метафизика. Уже средневековые художники нередко изображали себя за работой на страницах иллюминированных рукописей и на стенах церквей. Крупные живописцы Нового времени писали свою мастерскую, создавая зачастую настоящие аллегории живописи. Таковы «Менины» Веласкеса (1656), «Художник в своей мастерской» раннего Рембрандта (1629), «Мастерская художника» (известная под разными названиями) Яна Вермеера (1665–1673) и «Мастерская художника» Гюстава Курбе (1855). Значение этих полотен не только в том, что они представляют собой результаты размышления крупнейших мастеров над тем, что и зачем они делают, – зачастую это манифесты целых эпох, школ, направлений. Но еще они подсказывают нам дистанцию между зрителем и мастером, между миром обыденным и миром художественным.

Некоторые художники Новейшего времени, помышляя о собственном наследии, сами превращали свои дома в музеи (Генри Мур, Сальвадор Дали, Жоан Мирó, Дональд Джадд). Иногда за это брались ближайшие наследники, лично знавшие мастеров и создававшие в какой-то степени мемориалы, посмертные «портреты» (Огюст Роден, Гюстав Моро). В таком музее важно понимать, какую именно роль в его планировании сыграл тот, кому он посвящен, как именно его пространство отражает творчество мастера. «Театр-музей» Сальвадора Дали в каталонском городе Фигерас – в полной мере воплощение сюрреалистического мира своего владельца. Он сам его создал и назвал театром, потому что всю жизнь чувствовал себя на сцене, под восхищенными или возмущенными взглядами современников. В богатейшем музее Пикассо в Париже – отличная коллекция работ мастера, но не его личный мир, а именно музейная реконструкция. В доме-музее Рембрандта в

Амстердаме почти нет его произведений, но присутствие мастера ощущается благодаря ауре места. В музее Ван Гога в том же городе – выдающаяся коллекция его картин и рисунков, здесь под стеклом выставлена его палитра с засохшей краской, словно помнящая тепло руки (илл. 5). Но искать художника, скорее, стоит в Париже или в Арле: это подсказывают его биография, письма, сюжеты картин.

5. Палитра Винсента Ван Гога. Амстердам. Музей Ван Гога

Итак, место рождения произведения – мастерская, памятника архитектуры – стройка. Но не менее важно для нашего анализа и место предназначения произведения. В традиционных культурах львиная доля художественных усилий направлялась на оформление отношений между людьми и метафизическими силами, например, на храмы, разного рода святилища и домашние алтари. В одном музейном зале мы можем видеть алтарный образ, написанный для церкви, портрет мужчины, созданный для его жены (т. е. предмет интимный, семейный), и, скажем, натюрморт, украшавший столовую какого-нибудь голландца XVII века. Их нахождение в одном зале условно оправдано музеем, показывающим нам мастера или школу в разных «жанрах». Но мы должны мысленно представить себе различные пространства, даже если церковь стояла на той же улице, что и дом того самого голландца. Столовая и спальня – не одно и то же, поэтому портрет и натюрморт не просто иллюстрируют два вида живописи, но отражают разные стороны

жизни человека.

Замечательный китайский «Гуаньинь» (изначально – бодхисаттва Авалокитешвара) середины XIII века, находящийся на нижнем, подземном этаже музея Принстонского университета, выставлен с замечательным тактом, на специальном подиуме, он одновременно близок, доступен, но соблюдается и допустимая по отношению к божеству дистанция, его эмоциональное воздействие на зрителя вполне соответствует той религиозной задаче, которую ставили его создатели. Фигура этого андрогинного, вселенского божества пребывает в расслабленной позе царственного достоинства, *раджалиласана*, поэтому она словно излучает покой и умиротворение[52] (илл. 6). Но, поддаваясь этой игре кураторов и дизайнеров современного музея, мы все же должны понимать, что это именно игра, пусть и глубокая, профессиональная, и что истинное место религиозной статуи – в том священном пространстве, которое она призвана была собою наполнить: без этого «Гуаньиня» святилище уже не святилище – как христианский храм без алтарного образа или иконостаса. Но и статуя в храме – не законсервированный предмет изучения и разглядывания, она живет. В частности, почитаемые образы периодически поновляли: принстонского «Гуаньиня» не раз раскрашивали, а в эпоху Мин (1368–1644) вырезали новые складки на облачении – *паридхане*.

6. Гуаньинь в царственном покое. Середина XIII века. Китай, династия Южная Сун. Сейчас: Принстон. Художественный музей Принстонского университета

Я упомянул об «ауре». В качестве характеристики произведения искусства это слово сейчас звучит как минимум неопределенно. Влиятельный мыслитель Вальтер Беньямин еще в 1930-е годы констатировал распад этой важнейшей составляющей искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Он писал, конечно, о репродукции и тираже, но его мысль можно

продолжить[53]. Аура, то есть сама суть произведения, есть гарантия его уникальности и его присутствия рядом с нами. Для нашего диалога с предметом очень многое зависит от того, что он находится здесь и сейчас, но находится *там же*, куда попал по воле создателя или владельца. Потому что исторические обстоятельства могли изменить судьбу предмета, и в новом месте, в новом для себя окружении он – уже «не тот». Великолепные кхмерские рельефы X–XII веков совсем по-разному смотрятся в Национальном музее Камбоджи, по-своему замечательном, и среди леса, в лучах рассветного солнца, на стенах комплекса Бантеайсрей (илл. 7). Правда, оказываясь на месте, один на один с шедевром, понимаешь, что в музее сохранность произведений с очень хрупкой резьбой находится под меньшей угрозой. Андре Мальро, вслед за Беньямином, скептически констатировал: «Любое выжившее произведение искусства увечно – и прежде всего оно оторвано от своего времени. <…> И готический мир был настоящим, а не историческим временем; коль скоро место веры занимает у нас любовь к искусству, воссоздание в музее соборной капеллы теряет смысл, ибо до того мы уже превратили в музеи сами соборы. Если бы нам довелось испытать те чувства, которые охватывали первых зрителей египетской статуи, романского распятия, мы не смогли бы оставить их в Лувре. Мы все больше хотим познать эти чувства, не отрешаясь, впрочем, от своих собственных, и выгодно приобретаем знание без опыта, поскольку оно требуется нам лишь для того, чтобы поставить его на службу произведению искусства»[54].

7. Индуистский храмовый комплекс Шивы Бантеайсрей («Цитадель женщины») в районе Ангкора. Завершен в 967 году. Камбоджа, провинция Сиемреап

Зачастую произведения искусства и целые коллекции могут быть предметом спора или, напротив, сотрудничества религии и государства. Сокровищница средневекового храма в наши дни представляет собой своеобразный компромисс между музеем и изначальным обладателем религиозных ценностей, превратившимся в секуляризованном государстве в хранителя национальных (или интернациональных) древностей. Посещением таких сокровищниц не следует пренебрегать не только потому, что множество уникальных предметов можно найти только там, но и ради той самой «ауры», чувствительность к которой историк искусства должен в себе вырабатывать.

Приведем характерный пример: сокровищница собора в городе Монца, недалеко от Милана. Этот город – одна из «столиц», правильнее сказать – ставок лангобардов, завоевавших Италию в 568 году (наряду с Чивидале, Павией, Сполето, Беневенто). Здесь проводила лето королева Теоделинда (590–616), первая из лангобардов-ариан пошедшая на союз с Римской католической церковью. Она основала монастырь Св. Иоанна Крестителя и, как полагалось знати, одарила его мощами святых и драгоценными литургическими предметами – ars sacra. Благодаря ее личному авторитету и обаянию монастырь, превратившийся в ее усыпальницу, процветал и стал хранителем знаменитой железной короны лангобардов, дававшей

средневековым императорам ключ к Итальянскому королевству. Корона и сейчас хранится в алтаре посвященной королеве капеллы, покрытой великолепными росписями середины XV века, и демонстрируется на почтительном расстоянии с особым, почти ритуальным трепетом. Это редчайший случай, когда корону можно увидеть там, где она выполняла свои функции на протяжении тысячелетия. Фрески же художников из семейства Дзаваттари, повествующие о жизни к тому времени вполне легендарной правительницы, свидетельствуют о том, что их заказчики, миланские герцоги Висконти, понимали историческое значение места и решили достойно оформить его ауру.

Но дело не только в короне и в этом самом сохранном памятнике готической живописи Италии. Здесь же, в крипте, можно видеть десятки предметов, которые королева и ее потомки дарили храму. Подавляющее большинство таких собраний раннего Средневековья погибло, пострадал, конечно, и Монца. И все же, благодаря присутствию здесь многих уникальных предметов, она, если воспользоваться термином Пьера Нора, – настоящее место памяти Европы[55]. Уникальная миниатюрная бронзовая группа, изображающая курицу с семью цыплятами, была найдена в Средние века в могиле королевы. Возможно, она символизировала Церковь и паству, и Теоделинда пожелала засвидетельствовать свою верность религии этой последней волей. Она же собрала коллекцию небольших ампул из сплава свинца и олова, в которых в ее время возили масло из лампад, горевших над мощами мучеников в Святой земле. Шестнадцать из них сохранились, и, хотя по материалу это вовсе не драгоценности, для историка раннехристианской иконографии их значение вполне сравнимо с мозаиками. Две стороны такой ампулы отливались в каменной форме отдельно и затем сваривались. Тонкость же рельефа, при том что перед нами, по сути, отливки, свидетельствует о том, что резчики по камню прекрасно знали язык восточнохристианской живописи и ювелирного искусства своего времени. Монументальность и гармоничность некоторых композиций на ампулах (Распятие, Вознесение, Поклонение Младенцу, Воскресение) говорит о том, что они вдохновлялись мозаиками и фресками, и этот синтез миниатюрных и крупных форм очень важен для понимания сути средневекового искусства в целом. Историк же именно здесь, в Монце, воочию видит, как до персидского завоевания 614 года святость Палестины передавалась по всему Средиземноморью в таком вот материальном виде с помощью паломников[56].

Можно назвать еще несколько похожих по духу, историческому значению и богатству мест памяти: Аахен,

Кведлинбург, Эссен, Кёльнский собор в Германии, музеи Страсбургского и Реймсского соборов, Сент-Фуа в Конке во Франции, собор в Дареме в Северной Англии и, конечно, недавно успешно реконструированный Музей собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции.

Дело не только в «ауре» места, а в том, что произведения искусства (точнее то, что сейчас принято так называть) создавались для участия в определенных жизненных ситуациях, для почитания, назидания, демонстрации власти или иных притязаний, заклинания сил природы, благодарения или хулы. Они часто становились полноправными участниками обрядов наряду с живыми людьми. Это относится к маскам и другим магическим предметам у народов Африки, Америки и Океании (см. илл. 78 на с. 187). Чтобы продемонстрировать эту жизнь экспонатов как бы в реальном времени, крупные этнографические музеи, вроде парижского Музея на набережной Бранли, выделяют помещения для показа соответствующих видеороликов. Но это же следует учитывать, разглядывая выставленные предметы эпох, не зафиксированных с помощью фото– или видеосъемки. Место иконы – в иконостасе, на стене, в нише или на аналое. Однако, когда икона участвует в крестном ходе или выносится для целования перед Бородинской битвой, она обретает особое значение, оживает: разговаривает, благословляет, принимает молитву, хранит в бою, прогоняет супостата. И это значение закреплено, подчеркнем, многовековой исторической традицией, о которой музейный зал иногда рассказывает, иногда – безмолвствует. Подобные функции мы можем назвать перформативными, они очень многое, хотя и не все, объясняют в памятнике.

На самом деле, изъятие визуальных образов из их функционального контекста началось очень давно, примерно на рубеже классической и эллинистической эпох в истории древних греков. Первым документально зафиксированным коллекционером можно считать главу Ахейского союза Арата Сикионского (231–217 гг. до н. э.). Если верить Плутарху, он «не был лишен вкуса» и собирал картины и рисунки «старых мастеров», например, Памфила и Мелантия, а некоторые произведения использовал в дипломатических целях в качестве даров. Скорее всего, его современники, египетские Птолемеи и пергамские Атталиды, не отставали, а лидировали в этом коллекционировании. Уже в приписываемом Платону письме рассказывается, что тот купил для Дионисия II Сиракузского и его жены двух «Аполлонов» Леохара[57].

Коллекционирование стало эпидемией, видимо, уже в

преуспевавших некоторое время городах эллинистического мира, когда войны с соседями давали чем поживиться. Таков, например, Делос около 150 года до н. э. Римляне сделали такое коллекционирование правилом, а искусство вышло на рынок, тут же наполнившийся подлинниками, честными копиями и подделками. Чтобы правильно понять это историческое явление и отделить его от других форм бытования произведений, дадим несколько пояснений. В «коллекции» красивые предметы теряли первоначальную функцию, их обладатели обычно не участвовали в производстве этих предметов, ведь собирали их не из практических соображений, а ради удовольствия, иногда следуя некой тематике, впрочем, редко фиксированной. Достойная римская вилла вплоть до времен Юстиниана (VI в.) украшалась статуями, для большинства давно потерявшими какой-либо религиозный и даже эстетический смысл: они превратились в экспонаты, стали гарантами «римскости» хозяев. Собирание «а́нтиков» в Новое время во многом сродни опыту эллинистических и римских богачей и политиков. Но значение этой страсти для истории искусства трудно переоценить[58].

Многие произведения стали и по сей день становятся доступными нам благодаря археологическим раскопкам. У археологии, как известно, своя история, и раскопка раскопке рознь. Уже в Средние века, по крайней мере в Италии при Фридрихе II Гогенштауфене в XIII столетии, затем в эпоху Возрождения и Новое время раскопки проводились не ради приобретения научных знаний о прошлом, а чтобы найти древности, которые коллекционировали, дарили, продавали. Еще в 1870–1880-е годы Генрих Шлиман мог позволить себе разрушить все археологические слои Трои, докапываясь до Приамова золота; поколением позднее, в 1900–1930-е годы, Артур Эванс, выкупив холм на Крите, раскопал и *достроил* на свой вкус Кносский дворец. Швейцарскому рисовальщику Эмилю Жильерону, зарекомендовавшему себя у Шлимана, тот поручил по найденным фрагментам *дописать* на достроенных стенах сцены минойской живописи, тем самым фактически слив следы далекого прошлого с работой своего современника. Вышло очень мило, со вкусом, результаты кочуют из пособия в пособие, миллионы туристов – в восхищении.

Итоги их творчества теперь одновременно сохраняют как памятник археологии своего времени и частично исправляют, чтобы посетитель все же мог знать, где Минойская цивилизация, а где – фантазии оксфордского профессора и его помощников. При знакомстве с крито-микенским миром намного более ценны Фест и Микены, а также отдельные сохранные и музеефицированные

фрагменты, найденные в XX столетии. Точно так же далеко не все осталось на месте в Помпеях и Геркулануме, и не все из их великой живописи сохранилось в римском и неаполитанском национальных археологических музеях, куда свозились предметы и росписи, нуждавшиеся в консервации. Огромны потери от варварской археологии и воровства, некогда, в эпоху колониализма, поставленного на широкую ногу в камбоджийском Ангкор-Вате: что-то было найдено и возвращено, что-то осело, более или менее законно, в музеях мира. Но очень многое скрыто едва ли не навсегда в частных домах, которые не назовешь «собраниями», даже если «собрано» там немало. Тем не менее знакомство с археологическими комплексами, тем, что по-английски лаконично и выразительно называется sites, очень важно при использовании хотя бы новейших возможностей интернет-навигации.

Итак, бывают раскопки, которые открывают миру целые города, и тогда у нас есть возможность увидеть произведения, как принято говорить, «на месте», in situ. Бывают до сих пор раскопки незаконные, которые уничтожают памятники. Есть, наконец, знаковые для формирования крупнейших мировых коллекций ситуации, когда масштабный памятник вывозится, обретая новую родину. Таковы Пергамский алтарь[59] и Мшаттский дворец в Берлине, средневековые монастырские клуатры, вывезенные в США в начале XX века и ставшие основой коллекции «Клойстерс» (т. е. «Клуатров») в нью-йоркском Метрополитен-музее. Некоторые из подобных ситуаций вызывают дискуссии по сей день. Здание «Клойстерс» выстроено в стилистике средневекового замка или монастыря на северном холме Манхэттена, где и сегодня не ощущается ритм мегаполиса. Ради сохранения «атмосферы» Рокфеллер выкупил даже побережье на противоположном берегу реки Гудзон, чтобы не допустить его стихийной застройки, которая испортила бы вид из «монастыря». В США нередко копировали средневековые соборы (например, неороманская Тринити-чёрч 1877 года в Бостоне). Однако рокфеллеровский архитектурный эксперимент в качестве *музея* по сей день периодически вызывает иронию, доходящую порой до насмешки, в особенности у европейцев, несмотря на мало с чем сравнимое богатство коллекции. В Национальном музее искусства Каталонии в Барселоне в десятке залов выставлены смонтированные искусственно хоры романских церквей Каталонии, с перенесенными в них настоящими фресковыми росписями из настоящих церквей. Среди этих комплексов есть шедевры, ради которых можно было бы отправиться в глубинку вроде Таýля или Уржéля. Но в тяжелые для Каталонии годы

первой половины XX века решено было спасти эти шедевры от вандализма таким необычным тогда способом[60]. Действительно, как ни трудно сейчас это представить, в Западной Европе можно было купить целую апсиду, портал, клуатр…

Всем известны страсть Наполеона к произведениям искусства и роль этой страсти в истории Лувра. Консул торжественно прикрепил бронзовую табличку к вывезенному из Рима в качестве трофея «Аполлону Бельведерскому» (впоследствии возвращенному). Парижане аплодировали и толпами шли смотреть на древности. Расхищение ценностей побежденных новостью не было, изменились его масштабы и значение в репрезентации власти, общественный резонанс. Французские революционеры претендовали на то, что отныне произведения искусства будут принадлежать народу, воспитывать гражданина: Лувр стал *государственным*, общедоступным музеем[61]. Это новшество, уже опробованное к тому времени в Баварии и Флоренции, ждало великое будущее. Декрет от 24 октября 1793 года провозглашал сохранение культурного наследия. Он имел и символическое значение: произведения искусства, служившие отвергнутой религии и похороненному Старому порядку, то есть по определению «плохие», превращались в народное достояние, то есть по определению становились «хорошими». Одновременно они теряли свои традиционные функции в жизни общества и становились экспонатами. Георг III (1760–1820) отказался открыть публике королевскую коллекцию, и в 1824 году английский парламент принял решение создать национальную галерею, четко обозначив ее цель: «эстетическое отдохновение», an aesthetic refreshment. Премьер-министр, сэр Роберт Пил, прагматично добавлял: «Здание Национальной галереи укрепит единство богатых и бедных классов общества».

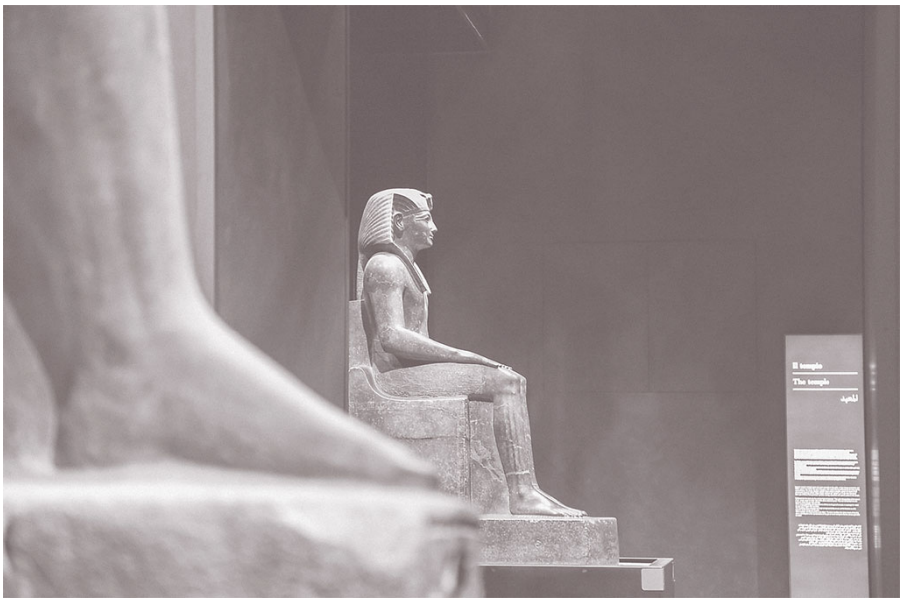
Англичане не желали оставаться в долгу у французов и в приобретении уникальных ценностей: в начале 1800-х годов чрезвычайный уполномоченный посол Великобритании в Стамбуле Элгин, потратив несколько десятков тысяч фунтов на раскопки, бакшиш и транспорт, вывез из Афин рельефы Парфенона в пятидесяти контейнерах общим весом сто двадцать тонн. Вначале их выставили на площади Пикадилли, и культурная Европа впервые смогла увидеть великое греческое искусство, что называется, в лицо. Художник Тёрнер восхищался человеком, спасшим шедевры от «варварства», ведь ни грекам, ни туркам, действительно, до них дела не было. Иные сомневались: лорд Байрон обвинял «спасителя» в варварстве и, годы спустя, любя Грецию всем сердцем, отправился ее спасать. Знатоки были так сильно шокированы, что влиятельное Общество дилетантов

«поздравило» лорда с тем, что ему достались римские копии адриановского времени (известно, что эллинофил Адриан перестраивал Афины). Вскоре, однако, бесценные реликвии величайшего памятника были водворены в специально выстроенной галерее Британского музея, став с 1830-х годов предметом не прекращающихся споров о том, где им следует находиться – на новой родине или на старой. В Англии принято называть великую пластику Парфенона «Элгиновскими мраморами», Elgin marbles, и британское ухо не слышит в этом ни противоречия, ни насмешки. Будущее одного из самых знаменитых музейных экспонатов в мире по сей день туманно и во многом зависит от атмосферы в Евросоюзе, из которого Великобритания вышла[62].

Если сравнить Лувр и Ватикан с современным или сильно модернизированным музеем, разница бросается в глаза. Иногда музеи идут на очень серьезные затраты и риски ради привлечения посетителей. Например, Лувру удалось создать синтез традиции и радикальной новации, выстроив в качестве «фойе» для миллионного потока туристов стеклянную пирамиду прямо посреди крыльев дворца XVII века. В 1980-е годы проект Юя Мин Пея выглядел невероятно радикальным и, естественно, вызвал споры. Однако внутреннее музейное пространство осталось нетронутым: коллекция и королевские интерьеры по-прежнему едины. Великолепная коллекция Альфреда Барнса в Филадельфии, собранная в первой половине XX века, недавно была размещена в ультрасовременном музейном здании, но интерьер его один в один повторяет личный особняк коллекционера. Благодаря такому очень дорогостоящему дизайну у зрителя есть возможность наслаждаться сотнями полотен импрессионистов и авангардистов в той экспозиции, которую задумал Барнс. Учитывая, что он сознательно вешал рядом картины старых и новых мастеров, это исключительно важный для историка искусства факт: Барнс, отдавая должное новаторам своего века, был резонно уверен в единстве исторического развития живописи и в том, что на глубинном эстетическом уровне никакой пропасти между старым и новым нет.

И последний пример. В Турине старый Египетский музей (который еще служивший у Наполеона Шампольон, родоначальник египтологии, считал меккой любого, кто изучает египетское искусство) недавно был реконструирован кардинально, и успех очевиден. Мало какой даже образцовый музей древностей может похвастать столь современным по духу и одновременно уважительным к глубокой древности дизайном. Очень многое в контакте между экспонатом и зрителем

достигается здесь с помощью продуманного освещения: его цель в том, чтобы подчеркнуть в статуе или саркофаге главное, выделить каждый экспонат среди прочих, не нанося ущерба единству композиции (илл. 8). Такое освещение, конечно, – плод технического прогресса, но это лишь одна из особенностей сложнейшей дизайнерской и кураторской работы – важного аспекта музея в наши дни.




8. Фрагмент зала Египетского музея. Турин

Далеко не все музеи созданы для хранения произведений искусства. Все мы знаем музеи мемориального характера, посвященные значительным историческим событиям, явлениям, личностям. Тысячами исчисляются музеи всех сторон быта, показывающие абсолютно все, от утюга до избы. В Стамбуле в последние годы огромную популярность приобрел музей, само появление которого поколение назад невозможно было и вообразить: Музей невинности, родившийся одновременно с одноименным романом Орхана Памука. На трех этажах посетителю показывают вещицы, которыми пользовалась Фюсун, возлюбленная главного героя и рассказчика Кемаля (илл. 9). Литературные для нас персонажи на самом деле существовали, реальный Кемаль действительно собрал четыре тысячи двести тринадцать окурков сигарет прекрасной Фюсун, запротоколировав обстоятельства, при которых каждый окурок попал к нему. Но почему эти окурки оказались достойными музеефикации и нашего внимания? К чему нам, посетителям,

знать, где именно или с кем каждая из выставленных на стенде сигарет была выкурена? Потому что сегодня, как верно писал Памук в «музейной декларации», нужны не только музеи наций и эпох, но и музеи конкретного человека, индивидуальной судьбы, частной жизни. Репрезентацию должна заменить экспрессия, большую Историю – истории с маленькой буквы (поанглийски – story вместо history).

Дело еще и в том, что Музей невинности, расположенный в квартале Бейоглу, не только погружает в атмосферу памуковского романа, повествует о безумной и трагической любви, но и многое рассказывает о великом городе, в котором он находится, об эпохе, о людях, о Турции. В этом – его секрет, но и свидетельство того, что музей вообще – не только «хранилище» кому-то приглянувшихся древностей, но явление культуры, живое, как сама жизнь. Неслучайно сегодня исследователи уже готовы говорить о «музее-агоре» и «музее-хабе»[63]. Музей одновременно аккумулирует городскую жизнь, впускает ее в себя, но и становится чем-то вроде транспортного узла, который предоставляет возможность взаимодействия различных, не только исторических или художественных, жизненных систем[64].

9. Музей невинности. Стамбул

Таковой, например, должна стать расположенная напротив Кремля ГЭС-2 после реконструкции, которую провело бюро Ренцо Пьяно, знаменитого создателя Центра Жоржа Помпиду в Париже.

Музеи иногда классифицируют, но границы типов размыты. В основе классификации лежат как обстоятельства возникновения коллекции и ее формирования сегодня, так и культурно-социальная направленность ее работы. Есть музеи, в которых собраны все возможные артефакты, иллюстрирующие быт, нравы и художественные вкусы эпохи, народа, страны или города. Их называют по преимуществу историческими, иногда – этнографическими. Их призвание – дидактика. Однако Музей на набережной Бранли в Париже, главная этнографическая коллекция Франции, всем своим устройством говорит, что его «дидактика» – эстетическая по своей направленности. Один из

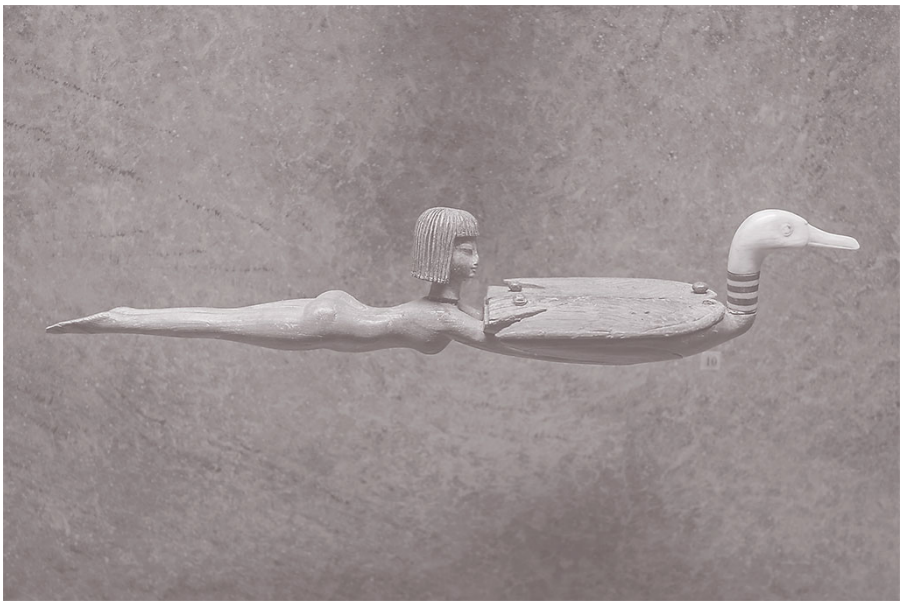
самых дорогостоящих культурных проектов 2000-х годов, ультрасовременный по дизайну, разработанному архитектурным бюро знаменитого Жана Нувеля, Бранли, конечно, ставит своей задачей уравнять африканскую маску с полотнами, выставленными и на соседней набережной Орсе, и в Лувре.

Есть музеи, специализирующиеся на «изящных искусствах», по преимуществу живописи, поэтому их называют также пинакотеками, или картинными галереями, или попросту галереями. Таковы флорентийская Уффици, лондонская и вашингтонская Национальные галереи, мадридский Прадо, Третьяковская галерея. Их функция – не только в дидактике, но и в эстетическом воспитании, в даровании чистого зрительного и душевного наслаждения, на которое имеет право всякий зритель, стоя перед Тицианом или Пикассо. Обычно такие галереи выстраиваются по хронологическому и географическому принципам, являя в отдельных залах отдельных мастеров, школы или периоды. Тем не менее любой подобный музей делает «акценты», выделяя шедевры при помощи как специального помещения, так и особого освещения. Недавно Уффици, которой не пожаловаться на нехватку достойных картин, выставила после длительной реставрации неоконченное «Поклонение волхвов» Леонардо (1481 год, масло, деревянная доска, 243 × 246 см). Картина находится в темном зале в конце галереи, без соседей. Демонстрируемые на экранах видеоролики, как сейчас принято, повествуют о героическом труде реставраторов, современная монументальная, но минималистская рама-подиум, никак не подражающая давно утерянному оригиналу XVI века, тактично направляет взгляд зрителя на ярко освещенную великую картину. Визуальный эффект этой инсценировки невероятно силен (илл. 10). В результате именно этот предмет, безусловно шедевр, безусловно кисти ключевого мастера, но все же незаконченный, стал кульминацией одной из важнейших в мире коллекций ренессансной живописи, «обойдя» даже Рафаэля и Микеланджело.

10. *Леонардо да Винчи*. Поклонение волхвов. 1481 год. Неоконченный алтарный образ по заказу монахов из монастыря Сан-Донато-а-Скопето. Флоренция. Галерея Уффици

Едва ли не самый распространенный тип музея, от частного до гиганта национального масштаба, совмещает в себе два предыдущих. Здесь в соседних залах можно увидеть какую-нибудь «диковинную», но по-своему типичную египетскую ложку для косметики (илл. 11) и шедевр мирового значения. Эстетический и исторический подходы к экспонатам здесь сочетаются, и об этом можно судить как по экспозиции, так и по предлагаемым комментариям – результату совместной работы историков искусства и хранителей. Лувр, Метрополитен-музей, музей Виктории и Альберта, Британский музей, Эрмитаж правильнее всего было бы назвать энциклопедическими – причем не только из-за их циклопических масштабов, но и благодаря их концепции и культурной политике. Музеи, выстраивая отношения между зрителем и предметами, выполняют ту же работу, что и история и

наука об искусстве в целом: оценивают достоинство, историческое и эстетическое значение не только экспонатов, но и целых школ, техник, эпох и цивилизаций. Причем со строго социологической точки зрения, как нетрудно догадаться, их работа не менее значительна, чем работа ученых, учебников и школьных учителей. Расставленные музеями приоритеты формируют культурный уровень всех, кто вообще готов уделить хоть какое-то время искусству и предметам, повествующим о прошлом.



11. Древнеегипетская косметическая ложка. XIV век до н. э. Париж. Музей Лувра

При всех исторических особенностях формирования коллекций, при всей разнице в типологии никто вроде бы не сомневается в культурной целесообразности музеев. Они – достояние человечества. Тем не менее вопросы музеефикации совсем не всегда просты, а могут становиться и предметом серьезных споров. В советское время многие памятники «проклятого прошлого» были спасены именно таким путем, в этом большевики следовали примеру якобинцев. Однако, когда Церковь вернулась к союзу с властью, встал вопрос о статусе целого ряда секуляризованных было святынь. Споры вокруг Владимирской иконы Божией Матери и «Троицы» Андрея Рублева, канонизированного в 1988 году по случаю тысячелетия принятия христианства, шли годами. Ради компромисса первая была помещена в специальный храм-музей при Третьяковской галерее.

Она – одновременно экспонат и моленный образ, участвующий в богослужении. Перед размещенной в зале рублевской «Троицей» можно молиться, к ней можно приложиться, то есть поцеловать ее. Но она *не может* участвовать в богослужении, как это было решено во время конфликта 2008 года, когда Церковь попросила предоставить икону для праздничного богослужения в Троице-Сергиеву лавру. Эта разница – принципиальна. По сей день идут дискуссии о статусе Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Наконец, Айя-София в Стамбуле 11 июля 2020 года в третий раз сменила статус: с 1453 года она была мечетью, причем главной в Османской империи, наследнице Византии, в 1935 году основатель Турецкой Республики Ататюрк специальным декретом придал ей статус музея, что было, конечно, проевропейским, антирелигиозным весьма значимым жестом. В наши дни президент Реджеп Тайип Эрдоган, следуя логике исламизации страны, вновь вернул постройке функцию мечети, получившей статус «великой». За Софией настал черед и Кахрие-джами, некогда монастыря Хора, затем – музея, сегодня – снова мечети. Нетрудно догадаться, что статус такого памятника, как София, – вопрос не просто политический, а геополитический.

* * *

Еще один традиционный способ знакомства с искусством – это посещение выставки. Как и у музея, у нее своя история, восходящая к парижским салонам XVIII–XIX веков, на которых встречались художники и ценители искусства. Естественно, там и формировались художественные вкусы Запада. Уже в XVII веке некоторые аристократы стали открывать для отдельных посетителей свои cabinets de curiosités, частные коллекции превращались в предметы гордости, но уже не частной, а выставленной напоказ. Чтобы увековечить эти самые коллекции, а может и уберечь от разбазаривания потомками, их стали изображать на картинах, иногда в явно гиперболизированном виде. Такие полотна воспринимались как метафоры вечности искусства и просвещенности обладателя коллекции, а посещение ее безусловно было своего рода ритуалом (илл. 12). Вместе с тем хозяин, развешивая ковром свои сокровища, выстраивал перед зрителем и шкалу собственных эстетических ценностей, демонстрировал *вкус* – одну из важнейших аристократических «добродетелей». Небольшие полотна обрамляли крупные, высокие жанры зримо главенствовали над жанрами средними и низкими, бесконечные римские руины свидетельствовали о знании

классики[65].

12. *Джованни Паоло Паннини*. Картинная галерея с видами современного Рима. 1757 год. Бостон. Музей изящных искусств

«Салоны» Дидро и «Салоны» Бодлера, с вековой разницей, донесли до нас атмосферу споров, переданную двумя замечательными мыслителями[66]. Уже по их рассказам ясно, что сочетание тех или иных полотен на одной стене, в одном помещении принципиально важно для понимания как отдельного полотна, так и серии, как индивидуального стиля мастера, так и тенденций школы или целой эпохи. Салоны стали законодателями мод и вкусов, но и полем для игры страстей. Молодому художнику было почетно – и прибыльно – оказаться рядом с признанным мастером. В салоне можно было бросить вызов, но и бесславно окончить карьеру. При этом, судя по рисункам и полотнам, на которых изображены сами эти салоны, картины вешались невероятно тесно, покрывая стены полностью до потолка. Посетителю современной выставки невдомек, как вообще можно было что-то всерьез разглядеть наверху и как полотна совершенно разных масштабов не сливались в глазах знатоков в пестрый ковер. Зато в одном салоне можно было представить сотни картин и рисунков в альбомах.

Выставки эпохи авангарда, как и выставки наших дней, многое унаследовали от предшествующей эпохи. И хотя, казалось бы, выставка, длящаяся несколько месяцев, – всего лишь событие, она могла довольно радикально повернуть движение искусства в

целой стране, а то и шире. Достаточно вспомнить, что импрессионизм получил «крещение» после выставки «анонимного общества художников» на бульваре Капуцинок, в фотостудии Феликса Надара, весной 1874 года и что само название – слово, иронично брошенное 25 апреля журналистом Луи Леруа в юмористической газете «Шаривари». Небесталанный журналист и практикующий рисовальщик посетил выставку и вдоволь наигрался со словом «впечатление», impression, а веселый Париж подхватил его игру. Последствия известны.

Схожую роль двумя поколениями позднее сыграла в США Международная выставка современного искусства, прошедшая в феврале – марте 1913 года в казарме 69-го полка Национальной гвардии в Нью-Йорке. За ней закрепилось название The Armory Show, Арсенальной выставки[67]. Группа независимых художников во главе с Артуром Дэвисом и Уолтером Куном решила показать соотечественникам европейский авангард, привезя из-за океана несколько сотен произведений живописи и скульптуры наиболее заметных молодых мастеров. Следует представить, что в те годы, несмотря на вполне интенсивные контакты между континентами, американцы не знали не только Пикассо и футуристов, но и Моне, Ван Гога и Гогена. Европейцам выделили около трети из примерно тысячи трехсот выставленных экспонатов, но эффект был невероятным, интерес приковала к себе именно Европа, а реакции оказались ровно противоположными. Бывший президент Теодор Рузвельт, посетивший выставку инкогнито, выразился кратко: «Это не искусство». Тенор Энрико Карузо (временно) онемел. Живопись Матисса зачислили по разряду «эпилептической похабщины». Писатель Джулиан Стрит иронизировал в популярном *Everybody's Magazine*, он-де по старинке полагал, что портрет должен изображать модель, марина – море, а пейзаж – природу. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана, одно из самых заметных и смелых полотен, показалась ему «взрывом на фабрике черепицы», а все тому же бывшему президенту – ковром индейцев навахо.

Американская периодика соревновалась в остротах (илл. 13), и это говорило об огромном резонансе, в конечном счете обернувшемся успехом. Выставка завершилась в Нью-Йорке под фанфары военного оркестра и уехала в Бостон, потом в Чикаго: здесь студенты и профессора Чикагского института искусства, не просто не понявшие языка авангарда, но возмущенные им, видимо, до глубины души, решили сжечь на Мичиган-авеню портрет Матисса и копии его полотен. И тем не менее уже через несколько лет стало ясно, что именно эти картины и скульптуры за считанные месяцы изменили вкус зрителя, создали новый

рынок для европейских художников, которым предстояло пройти через две страшных войны, и в конечном счете сделали США одним из важнейших полюсов мирового искусства. В 1939 году нью-йоркский Музей современного искусства (MoMA) с гордостью показал Америке и миру отправленную в ссылку «Герн ку» и не выставлявшихся десятилетиями «Авиньонских девиц», которые здесь и остались, первая – на долгое время, вторая – до сего дня. Этим музей не только навсегда закрепил за ними статус шедевров: многим стало очевидно, что Новый свет забрал пальму первенства у Старого и что теперь Европе придется заново «импортировать» собственный авангард из-за океана.

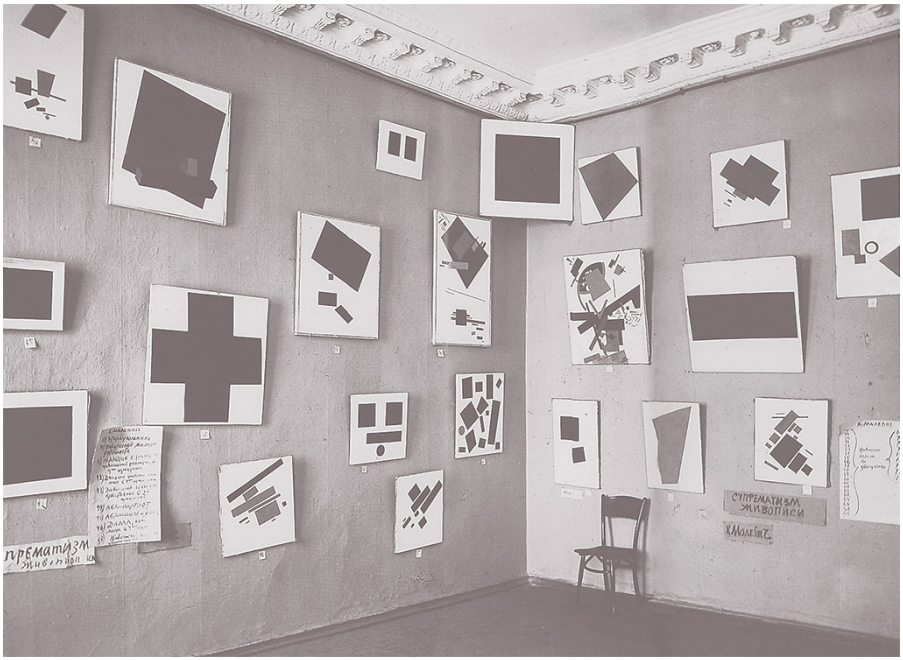
13. *Грисволд Дж. Ф.* Грубияны, спускающиеся по лестнице (час пик в метро). Карикатура на картину М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», опубликованная в газете *The New York Evening Sun* 20 марта 1913 года

Эпоха авангарда, когда искусство развивалось в поистине бешеном ритме, немыслима без выставок, как она немыслима без манифестов, публиковавшихся чаще всего одновременно с

выставками в крупнейших газетах и с завидной регулярностью[68]. Многие манифесты сознательно задумывались как «пощечины общественному вкусу»: так назывался поэтический сборник и манифест русских кубофутуристов, опубликованный в 1912 году. «Бубновый валет» назвался термином из блатного мира. Наиболее радикально настроенные футуристы с риторической громкостью и на французском требовали сжечь Сакре-Кёр и Лувр. Менее радикально настроенный поэт и влиятельный эстетик Поль Валери тоже жаловался на музей из-за того, что он навевает тоску, что смотрителям не нравится трость поэта и что в залах нельзя курить.

Ополчаясь на старьё, очередной «изм» стремился подвести черту, поставить точку на том, что сделали за месяц до него вчерашние соратники.

Так, устроители «Последней футуристической выставки картин “0,10”», проходившей зимой 1915/1916 годов на Марсовом поле в Петрограде, уже в названии указали, что их живопись – ноль форм и что художников – десять. Они претендовали также на то, что это – *последняя* футуристическая выставка и что, следовательно, с футуризмом покончено, живопись достигла высшей точки своего развития – супрематизма. Визуально это выразил Малевич, поместив свой «Черный квадрат» в угол, словно икону, в тесном окружении других своих работ в том же супрематическом стиле (илл. 14). Поскольку назвать выставку официально супрематической ему не разрешили, он в ночь перед вернисажем на паре листов картона написал неровным почерком для неподготовленной публики: «Супрематизм живописи». Реакция и здесь, в столице охваченной войной империи, была разной, но очевидно то значение, которое именно эта выставка имела в истории русского и даже мирового искусства.




14. Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Экспозиция супрематических работ Казимира Малевича. Петроград. 1915 год

Это исторически важные, эпохальные выставки, цель которых состояла в продвижении новых мастеров или целых направлений. Сегодня их следует разделить на схожие по задачам, авангардные выставки современных мастеров и просветительские выставки, посвященные искусству прошлого. За теми и другими стоит целая невероятно сложная индустрия, объединяющая усилия ученых, экспертов, кураторов, юристов, экономистов, журналистов. Участие картины в выставке может ощутимо поднять ее продажную цену. Решение о проведении особо значимой для страны или международного сообщества выставки принимается иногда на высшем государственном уровне и закрепляется международными договорами. Суммы страховок исчисляются миллионами. Музеи и страны соревнуются в оригинальности подборки, сложности и качестве экспозиции. «Заполучить» на выставку пятнадцать «Рафаэлей», как это произошло пятнадцать лет назад, – предмет гордости даже для Люксембургского дворца. Провести юбилейного «Леонардо» зимой 2019/2020 годов в Лувре по-своему логично, но и это для Лувра – событие векового масштаба, потому что любому ясно, о *ком* речь и в связи с чем. Но и поделиться на время собственными сокровищами, рискнуть дальней и опасной дорогой и выставить их на престижной площадке – тоже в интересах любого собрания, частного или

государственного.

Поводом для крупных ретроспектив служат юбилеи, политические решения о культурном сотрудничестве, иногда реставрация значимых произведений, результаты которой следует, конечно, продемонстрировать и широкой публике, и профессионалам. Выставка может выстраиваться вокруг нескольких ключевых экспонатов принимающего музея, но к ним присоединяются редкости – из собственных заказников, из частных (зачастую анонимных) собраний, из зарубежных музеев, хрупкие предметы, которые нельзя выставлять постоянно, например графика. Есть, однако, и множество предметов попросту невыездных: сегодня трудно себе представить, что «Джоконда» оставит Лувр, а «Троица» – Третьяковскую галерею.

Иногда за коммерческими и репрезентативными функциями, за фанфарами и шумом в СМИ стоит и сугубо научный интерес. Кураторы собраний и историки искусства одинаково заинтересованы в том, чтобы увидеть рядом, например, относительно полного Веласкеса или Эль Греко. Совместная работа с подлинниками, написание каталога, в котором каждый памятник заново описывается и анализируется, проведение конференций и семинаров, да и просто коллективный взгляд профессионального сообщества на давно всем известный материал может далеко продвинуть науку об искусстве. Бывают выставки, которые не просто нюансируют наши представления о художественном явлении прошлого, но по-настоящему его открывают. Так, например, произошло в нашей стране с Николаем Фешиным (талантом, сопоставимым с Серовым, но до недавнего времени почти не известным) когда его работы показали в Третьяковской галерее в 2012-м и снова – в 2021 году. Недавняя выставка Понтормо и Россо Фьорентино во Флоренции представила в совершенно новом свете итальянский маньеризм, по достоинству оцененный лишь в последние два десятилетия. Парижский Большой дворец несколько лет назад впервые в истории собрал под своими сводами выставку великого японского мастера Хокусая, представившую весь его творческий путь. Наконец, выставка «Неоконченное. Мысли, оставленные видимыми» в нью-йоркском Метрополитен-музее (2016) безусловно поспособствует новому взгляду на проблему «незаконченности» в истории искусства[69].

Как можно видеть по этим почти случайным примерам, выставки, с одной стороны, знакомят нас с искусством, а с другой – сами нередко представляют собой важные этапы в развитии науки о нем, а зачастую – в развитии культуры в целом. Учитывая это, в идеале профессиональный искусствовед стремится

посещать выставки по своей тематике, проходящие в разных странах, либо как минимум получает доступ к соответствующим каталогам. Именно в них в большей степени, чем в искусствоведческой периодике, бьется пульс искусствознания.

# Природа орнамента

Дать строгое определение орнаменту вряд ли возможно. В своем первичном значении – «украшение», «декор» – это

латинское слово в большой мере охватывает собственно искусство, ведь желание украсить рукотворный мир вокруг себя едва ли не родилось вместе с человеком. Искусность и сложность обработки уже делает предмет особенным, выделяет его среди прочих. Но особенным, даже уникальным, его может сделать и какая-то природная аномалия, замысловатость формы, замеченная чьим-то чувствительным к таким аномалиям глазом. Поэтому в основе орнамента уже немецкие основатели научного искусствознания, Генрих Вёльфлин и Алоис Ригль, около 1900 года видели попросту тягу к красоте, выражение силы, «художественной воли», стремящейся преодолеть косность и тяжесть материи[70].

При всем разнообразии путей эволюции искусства эти фундаментальные принципы орнамента остались незыблемыми. Поэтому в узком смысле к орнаменту относят законченные и замкнутые в себе предметы, созданные для зрительного удовольствия, иногда функциональные, иногда нет, включающие или исключающие фигуративные элементы, но не представляющие собой самостоятельные нарративные композиции. Таким предметом могут быть элементы одежды, деталь интерьера, оружие, шкатулка, ложка, и все они охватываются вполне устоявшимся понятием декоративного или декоративноприкладного искусства. Но не стоит упускать из виду присутствующий в нем плеоназм: всякое искусство – декор. А предмет декоративно-прикладного искусства мог в иные эпохи обладать в глазах публики значением отнюдь не меньшим, чем монументальный памятник. Неслучайно в Средние века то, что мы сегодня склонны несколько свысока называть церковной утварью, считали ornamenta ecclesiae, ведь эта «утварь» украшала храм Божий, участвовала в таинствах и богослужении, соединяла общину верующих с небесами. Для ар-нуво начала XX века женская заколка, если она создана мастером масштаба Эмиля Галле, может иметь огромное значение, даже если функция предмета в целом утилитарна. Поэтому следует быть аккуратными в выстраивании шкалы ценностей.

Джеймс Триллинг предложил набор бинарных оппозиций, с помощью которых можно подходить к изучению орнамента в целом:

Динамика / покой
Изящество / сила
Определенность / неопределенность
Читаемость / запутанность
Стилизация / буквализм
Виртуозность исполнения / верность материалу

Накладывание на предмет / принадлежность предмету

В этих семи оппозициях лишь часть относится ко всем видам орнамента: например, бессмысленно анализировать соотношение стилизации и буквализма в орнаменте, сознательно лишенном фигуративного элемента. Историческую же эволюцию орнамента отражают еще три пары:

Условность / новизна

Воображение мастера / воображение заказчика

Местная традиция / внешнее влияние

Как нетрудно догадаться, эти логические оппозиции во многом относятся к истории искусства в целом, к любым памятникам, техникам, эпохам. Поэтому в качестве одного из рабочих инструментов, исследовательской матрицы, этот набор исключительно полезен[71].

Важным импульсом развития орнамента можно считать стремление к стилизации, то есть художественной трансформации видимых в природе, знакомых человеку предметов и живых существ, прежде всего растений и животных. Иными словами, орнамент – враг буквализма, и только в редкие моменты, например, в готической пластике XIII века, в Голландии XVII века и во всеядной эклектике XIX столетия, абсолютно принципиальный эмпиризм находил применение в орнаменте. Напротив, стилизация позволяет сохранить узнаваемость мотива, но и поразить зрителя невероятными сочетаниями не сочетаемого в природе, подобно тому, как поэт поражает слух осмысленным соединением созвучных, но зачастую диаметрально противоположных по смыслу слов.

Сравнивая поэтическую речь с ковром, в 1933 году Осип Мандельштам писал: «Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский – какой угодно, национальный или варварский, – он всегда говорящ, видящ, деятелен. Орнамент строфичен. Узор строчковат»[72]. Узор, по мысли поэта, призван рассказывать или пересказывать, а орнамент – высокая ступень абстрактно-символического обобщения, достигнутая, однако, уже на самых ранних стадиях развития искусства.

Выходит, что орнамент, подражая реальному образу, в большей или меньшей мере убивает его, абстрагирует воспринимающий глаз от насущной рутины, бросает вызов самой

природе. Его иррациональность находила разную реакцию даже в тех культурах, которые активно им пользовались. Например, в I столетии до н. э. Витрувий, автор единственного дошедшего до нас свода античных знаний об архитектуре, резко критикует безвкусицу замысловатых мотивов в живописи своего времени: «Ничего такого нет, не может быть и не было. Как же, в самом деле, можно тростнику поддерживать крышу, или подсвечнику – украшения фронтона, или стебельку, такому тонкому и гибкому, поддерживать сидящую на нем статуэтку, или из корней и стебельков вместо цветов вырасти раздвоенным статуэткам? Тем не менее люди, видя весь этот вздор, не бранятся, а наслаждаются им, и не обращают внимания, возможно ли что-нибудь из этого или же нет»[73]. Очевидно, что вездесущая, орнаментальная по характеру и невероятно богатая по фантазии настенная живопись, которую мы знаем по Помпеям, возмущала исконно римское чувство меры, золотой середины. Но описанный здесь «вздор» – гротеск, тоже плоть от плоти изобразительной культуры греко-римского мира, той ее составляющей, игровой, «дионисийской», которая как раз не терпела середины. Обнаружив его при раскопках в Риме в начале XVI века, пришел в восторг Рафаэль, а вслед за ним – его современники эпохи Высокого Возрождения. Двумя поколениями позднее последовательный классицист, пурист и витрувианец Андреа Палладио свел орнамент в архитектуре к минимуму. Можно сказать, что в истории искусства принятие или неприятие орнамента чередовались, каждый раз мастера, зрители и критики находили новые аргументы за и против.

Орнамент иррационален по отношению к эмпирической данности, к природе вещей. Однако на протяжении тысячелетий одним из важнейших импульсов орнамента было стремление сочетать некий образ с предметом, каким бы утилитарным он ни был. Украшая предмет каким-то мотивом, орнамент наделяет его и новым смыслом, превращает в произведение искусства. Это значит, что называть орнамент нефигуративным элементом, противопоставлять орнаментальность изобразительности или орнамент образу тоже нельзя. Талант мастера, удачность замысла и исполнения в данном случае можно оценивать по тому, насколько успешно мастеру удалось уравновесить абстрактное и конкретное, стилизованное и натуралистичное, украшение и репрезентацию, то есть свое желание что-то изобразить и желание изобразить это красиво. Излишняя «похожесть», правдоподобие могут обернуться художественной неправдой, невыразительной банальностью, а техническая искусность мастера – искусственностью, вычурностью результата.

Особая диалектика отношений между буквализмом и стилизацией хорошо заметна в японском орнаменте разных эпох. Любовь и внимание к окружающему миру во всех его мельчайших деталях, свойственные японскому мышлению, отразились в невероятно богатом словаре эмпирических образов. Европейские критерии допустимой границы буквализма, сформулированные влиятельными критиками XIX–XX веков (Рёскин, Моррис, Певзнер), совершенно к нему не применимы. Поэтому даже миниатюрные предметы традиционного японского быта сочетают в своих орнаментах тривиальность с поэзией или религиозной медитацией. Нэцке высотой в три-четыре сантиметра может изобразить просто кошку, или просто дружескую попойку, без каких-либо прикрас, но в драгоценном материале[74] (илл. 15). Стальная цуба, гарда самурайского меча, выполненная в технике марубори («закругление»), может воспользоваться, скажем, змеей, сам облик которой напрашивается на такое применение, ведь она естественным образом обвивается вокруг рукоятки. Но может вместить в себя и целый мир: пять мудрецов, медитирующих среди деревьев и облаков, то есть на небе и на земле, и играющих в го, причем на мизерном пространстве доски ювелир умудрился изобразить партию так, что знаток мог даже составить представление о ходе игры, имеющей в японской культуре поистине космическое значение (илл. 16). Оба предмета можно отнести к разряду утилитарной красоты, эстетизированной повседневности, но их историко-художественное значение от этого не уменьшится.

15. Нэцкэ. Датировка не ясна. Принстон. Художественный музей Принстонского университета

16. Цуба «Пять мудрецов». Эпоха Эдо или Мэйдзи (1615–1912 гг.), стиль Китагавы Сотэна (рубеж XVII–XVIII вв.). Принстон.

Художественный музей Принстонского университета

Орнамент вездесущ, от самых малых форм искусства вроде ювелирных украшений до градостроительства. При панорамном взгляде на город его монументальные элементы – фасады, фонари, ограды и даже целые улицы – могут восприниматься как убранство. Более того, граффити и другие формы искусства улицы, стрит-арта, давно вошедшие в поле зрения профессиональных искусствоведов, могут быть и формой протеста, вандализма, и выражением коллективной тяги к декору, стремлением оживить квадратные километры голых стен. Многие столицы приняли эту форму образной коммуникации, целые комплексы спонтанной и часто анонимной художественной деятельности вошли в классификацию памятников[75].

Орнамент до бесконечности разнообразен, но парадоксальным образом может стремиться и к повторяемости, ритмичности, симметрии, даже к клише. Он одновременно самодостаточен и подчинен чему-то более важному. Любой ребенок, берущийся за пишущий предмет, несомненно, начинает с каракуль и всегда постепенно приходит к орнаменту: этот инстинкт заложен в нас генетически. Целая эпоха или цивилизация может идентифицировать себя с определенным типом орнамента (скажем, натуралистического или, наоборот, абстрактного, геометрического), а может заимствовать его в порядке подражания или соревнования. Она может фактически ограничить орнаментом сферу искусства вообще, наложив вето на образ человека или лишив изображения религиозной функции, как отчасти это произошло в исламе и иудаизме. Может, наконец, отвергнуть его по религиозным, политическим или эстетическим причинам.

В 1908 году архитектор-модернист Адольф Лоос и вовсе назвал орнамент преступлением (его программное эссе, опубликованное два года спустя, так и называлось: «Орнамент и преступление»)[76]. Это принципиальное высказывание воплотилось тут же в лишенном украшений фасаде Лоосхауса, возведенного в самом центре Вены, напротив императорского дворца (илл. 17). Оно ознаменовало собой начало настоящего наступления индустриальной эры с ее идеологией функционализма на то, что на протяжении тысячелетий было признаком художественности вообще и служило мерилом хорошего вкуса[77]. Красноречивое клише в руках мастера или ремесленника превратилось в штамп станка, продукт конвейерного, машинного производства и тем самым утратило художественное значение. Знак престижа и благосостояния,

королевская инсигния превратились в вещь, призванную явить строго техническое совершенство. Повседневность современных властей предержащих может быть обставлена с блеском, но никому не придет в голову украшать президентский лимузин или самолет так, как украшали Бучинторо, парадный корабль венецианского дожа, или карету Людовика XIV, хотя президентские лимузины и самолеты тоже делаются не на конвейере. Дело, очевидно, не в деньгах, а в смене эстетической парадигмы: орнамент обладает такой же полноценной собственной историей, как архитектура, скульптура или живопись, но эта история в основном в прошлом. Именно отношение к орнаменту в повседневной жизни показывает, как глубока пропасть между нами и европейцами, жившими в начале XX столетия.

17. Лоосхаус. Архитектор Адольф Лоос. 1909 год. Вена. Площадь Михаэльсплац

Казалось бы, нет ничего более противоположного самой идее орнамента, чем творчество таких крупных мастеров нефигуративного искусства первой половины XX века, как Малевич, Мондриан или, в архитектуре, Мис ван дер Роэ. Однако сам Лоос лукавил: нижние, коммерческие, этажи его здания облицованы панелями из роскошного эвбейского циполина, сопоставленными как бы зеркально, «бабочкой». Плиты подобраны столь тщательно, что образуют красивый, но, подчеркнем, как бы нерукотворный, созданный самой *природой*,

то есть естественный, рисунок. Он словно насмехается и над барокко и рококо старой Вены, и над культом прихотливого изгиба и вообще красивости в современном Лоосу венском Сецессионе и в ар-нуво. Налицо особое отношение к материалу и заложенной в нем изначально художественной правде, которой мастер только должен дать раскрыться.

Такой принцип можно было бы считать находкой Лооса, одним из принципов модернизма. Но достаточно оказаться, например, в Софии Константинопольской, и мы убедимся, что в 530-е годы юстиниановские архитекторы и каменщики владели тем же искусством орнаментации в камне: весь нижний ярус величественного храма представляет собой калейдоскоп старательно подобранных друг к другу «рисунков» из десятков сортов мрамора и гранита. Калейдоскоп был по достоинству оценен уже юстиниановским чиновником Павлом Силенциарием:

> …Рассеченных камней сочетанье
> С кисти творением сходно, ведь здесь ты увидишь, как вместе
> Камни сложили, на восемь частей иль четыре разрезав
> И сопрягая друг с другом рисунки прожилок. Блистанью
> Живописи подражают здесь вместе скрепленные камни[78].

На самом деле, такой орнамент, технически совсем не простой, не более естественен, чем граненый алмаз. Как и в полностью рукотворном орнаменте, художник играет на диалектике предсказуемости, ритма, симметрии, навязанной человеком, и непредсказуемости, прихотливости, спонтанности движения линий и контраста цветов в породе. Являя взгляду естественные узоры, перетекающие друг в друга или, наоборот, противоборствующие, художник добивается визуального воздействия, в котором мы не сразу отдаем себе отчет. Прихожанин Софии – василевс, патриарх или варяг – ощущал себя внутри драгоценного ковчега. Венский денди, глядя на фасад Лооса, понимал, что его приглашают в роскошный магазин фирмы «Гольдман и Залач». Он ощущал себя здесь хозяином современного мира.

Лоос был по непростому характеру и по судьбе – enfant terrible. Но его более академически мысливший старший современник Отто Вагнер в те же годы тоже изгнал из своей архитектуры орнамент: в кассовом зале и на фасаде его Сберкассы (Sparkasse), тоже выходящей на венский Ринг, властвуют алюминий и стекло. В Париже в 1906 году Огюст Перре

построил гараж на улице де Понтьё, в котором железобетон, изобретенный в 1867 году Жозефом Монье, *впервые* выведен на фасад в чистом виде. Это позволило архитектору поместить над «порталом» огромную стеклянную квадратуру круга, словно отсылку к готическим розам Нотр-Дама, а стену – полностью застеклить. Конечно, это не более чем гараж, скажем мы. Но нельзя забывать, что автомобиль в 1906 году – не просто средство передвижения, и что у него, автомобиля, с 1901 года был «собственный» салон в Гран-Пале на берегу Сены[79].

Все подобные выступления против орнамента объяснимы его всесилием в истории искусства и вездесущностью в стилях рубежа XIX–XX веков, от историзма и эклектики до всех версий европейского ар-нуво. Фасад Перре относится к фасаду парижской Оперы Шарля Гарнье (1862) примерно так же, как высеченный в блоке известняка «Поцелуй» Бранкузи (1908) к «Поцелую» Родена (1882).

Многие крупнейшие модернисты преподавали в знаменитой школе Баухаус[80], готовившей в том числе дизайнеров. Целью ее было соединение ремесла, искусства и новейших технологий. Но если для Малевича, Мондриана и Кандинского пересечение геометрических фигур и линий на плоскости холста имело вселенское значение, поиск абсолюта, Истины, высшей точки искусства, то дизайн превратил их искания в украшение повседневности, от мебели до рисунка на майке, украшение, которое отдаленно напоминало обывателю об Абсолюте, волновавшем художников. Сегодня тарелка, украшенная рисунком Родченко или Эль Лисицкого, – такой же музейный экспонат и предмет охоты коллекционера, как стул, спроектированный Мисом ван дер Роэ по принципу «меньше значит больше», less is more. Этот оксюморон из стихотворения Роберта Браунинга «Андреа дель Сарто» (1855) стал, как известно, формулой минимализма, однако при широком взгляде на орнамент как форму художественного мышления и он не противоречит идее украшения.

Характерно, что около 1900 года реакция на орнамент во всех сферах авангарда совпала со становлением истории искусства как академической дисциплины. Именно анализ орнамента обрел в творчестве немецкоязычных историков и теоретиков искусства особое значение, потому что в нем резонно видели ту подсознательную основу художественного творчества конкретного мастера, школы, направления, которую называли *стилем*. В 1893 году Алоис Ригль опроверг бытовавшее убеждение, что орнамент возникает из материала и техники, и показал, что переход от геометрического изображения пальметты

к натуралистическому парадоксальным образом соответствует процессу абстрагирования, в котором форма оказывается сама источником собственной трансформации. От «тактильного» перейти к «оптическому» значит для Ригля то же, что перейти от реального к абстрактному, от объективному – к субъективному. Жизненную силу, проявляющуюся в этой способности к преображению как в творящем художнике, так и в созерцающем зрителе, он назвал художественной волей (Kunstwollen). Эта коллективная сила может являться и в конкретном мастере. Мании классификации, свойственной XIX столетию, Ригль противопоставил такую систему интерпретации, в которой жест художника трактуется как своего рода сканирование, постоянное, исторически изменчивое балансирование между желанием «акцентировать» или «стереть» черты, связующие или разъединяющие предметы. У стиля в таком понимании две сферы: 1) вариативная внешняя характеристика, зависимая от 2) внутреннего структурного принципа, тоже называемого стилем. Иными словами, стиль – одновременно нечто постоянное и нечто изменчивое, идеальный тип и летящее мгновение.

Именно Ригль дал орнаменту право на жизнь в науке, в котором ранее ему отказывали, и его открытие не потеряло научного значения. Описание и анализ орнамента со всеми его модуляциями превращался в стилистический анализ, позволял искусствоведам-формалистам различить «жизнь форм» вне каких-либо цивилизационных барьеров, ведь орнаментальные мотивы легко кочевали и кочуют между континентами, не проповедуя и не навязывая ничего, кроме самих себя[81]. Их привозили с собой мастера, повторяя на месте увиденное за морем, демонстрируя заказчику либо сами предметы, либо зарисовки, собранные в альбомы. Достаточно вспомнить лозу с ее тысячелетней историей, меандр, лотос, свастику, римско-германскую вязь, готическую флористику, ренессансный гротеск, арабеску.

Приглядимся к последней. В 1789 году Гёте, посвятивший арабеске небольшое эссе, употреблял это слово как синоним орнамента вообще, помпеянского и ренессансного, в частности, без отсылки к искусству ислама[82]. Сегодня ее общепринятое на всех языках французское название, означающее нечто «арабизирующее», «в арабском стиле», указывает на древнюю и очень крепкую связь с художественным вкусом исламского мира с самого момента его зарождения. Это верно, однако арабы восприняли все ее мотивы, растительные и геометрические, из завоеванного мира Средиземноморья и римско-византийского Ближнего Востока. Они сделали принцип орнамента главенствующим в своем изобразительном искусстве.

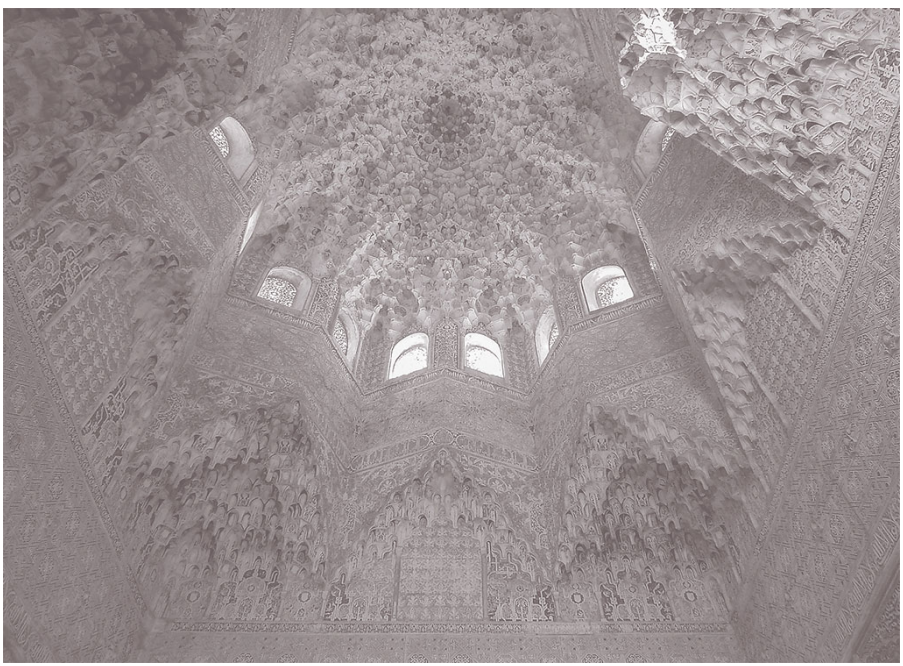
Изначальное неприятие ими антропоморфных и зооморфных сюжетов сыграло важную роль в этом процессе. Во-первых, художественная воля, страсть к украшению, желание выделить постройку или предмет среди прочих могло выразиться почти исключительно в орнаменте. Во-вторых, художник, лишившись права соревноваться с Творцом в создании природных образов, в силу этого религиозно обусловленного императива обрел право трансформировать видимый мир, опираясь на собственное чувство порядка, а не на мимолетную реальность. В-третьих, полное право на участие в украшении произведений искусства и памятников получил текст – сначала Коран, затем авторитетные произведения литературы, от хадисов до великих персидских поэм. Отсюда – совершенно особое значение каллиграфии не только в истории арабского и персидского письма, но и в искусстве ислама в целом. В христианском Средневековье орнаментация обычно ограничивалась заглавной буквой книги или раздела – инициалом. Наконец, в-четвертых, орнамент как бы впустил в свой мир сцены из реальной жизни[83].

Ранним образцом сложного вплетения больших и малых композиций в орнамент можно считать замечательную пиксиду из слоновой кости, созданную для принца аль-Мугиры, сына ко́рдовского халифа Абд ар-Рахмана III в 968 году (илл. 18). Придворная жизнь, с музыкантами и сокольничими, буквально переплетается здесь с львиной охотой, традиционным символическим изображением силы – и другими аллегорическими сюжетами. Поэтическая куфическая надпись, окаймляющая куполообразную крышку, поясняет назначение предмета: «Я показываю самое достойное, крепкую грудь девушки. / Я нарядно одета, чтобы показать сокровища. / Я храню мускус, камфору и амбру». Если образ девичьей груди при описании предмета из слоновой кости восходит к касыдам, то общий смысл сцен вовсе не ясен: например, пальма, изображенная на одном из медальонов, могла восприниматься как восточное дерево и, следовательно, намекать на изгнание династии Омейядов с Востока на Запад. Тот же мотив политической ностальгии может скрываться в странной сцене похищения яиц из соколиного гнезда, поскольку сокол тоже был династическим символом, хотя охотничьих соколов действительно выращивали, и сама по себе сцена не воспринималась как нечто сюрреалистическое. В любом случае перед нами не только предмет роскоши, но и своеобразное назидательное послание отца сыну, возможно, переданное в момент достижения им совершеннолетия. И здесь уже орнамент – язык большой политики.

18. Пиксида аль-Мугиры. 357 год Хиджры (968 год). Париж. Музей Лувра

Технически распространению орнамента на землях ислама способствовало владение техникой стука, известной уже Античности. Эта недорогая и легко реставрируемая лепнина из смеси извести и крошёного мрамора позволяла покрыть узорным ковром большие площади, при желании – с помощью штампа. За

стуком последовали все остальные техники, от кирпичной кладки до книжной миниатюры. Глаз мусульманского зрителя привык видеть в орнаменте что-то само собой разумеющееся, а его филигранность даже на крупных монументальных формах не шокировала своей нечитаемостью. Такой узор, к тому же раскрашенный, часто отрицает тектонику здания и законы тяготения примерно так же, как замысловатое чередование ломаных линий с пальметтами и лозой зрительно отвергает природу, абстрагирует эмпирический мотив ради красоты совершенно иного рода. Стрельчатая арка породила мотив мукарнас, что-то вроде сталактитов или пчелиных сот, украшающих своды, потолки, купола и михрабы (илл. 19).



19. Купол зала Абенсеррахов во дворце Львов. Середина XV века. Архитектурно-парковый ансамбль Альгамбра в Гранаде. Андалусия

В лучших образцах арабески достигнута удивительная гармония между ритмом и непредсказуемостью, между умением подчеркнуть достоинство материала и виртуозно превзойти его природные возможности, между верностью видимому и воплощением фантазий о невиданном. Можно считать, что тем самым именно арабеска на протяжении тысячелетия выражает картину мира огромной цивилизации, от Индии до Андалусии. Иногда ищут связь между ее геометрическим совершенством и успехами классической арабской алгебры и геометрии, но вряд ли

можно доказать, что резчики и художники советовались с математиками, скорее речь идет об общем культурном фоне. И этот фон обладал таким очарованием, что легко переступал границы религии: достаточно вспомнить о Большой мечети в Ко́рдове, давно ставшей христианским собором, или Палатинской капелле Рожера II в Палермо, потолок которой в середине XII века арабские резчики украсили великолепным ковром, вплетя восточный мотив восьмиугольной мандалы в мукарнас.

Целые эпохи предоставляют историку искусства почти исключительно орнамент, от палеолитических древностей до искусства народов Африки, Океании, Америки и подлинного ренессанса боди-арта последних десятилетий. Если какая-то художественная среда создает стиль, твердо опирающийся на орнамент, его могут назвать орнаментальным. В его основе – боязнь пустоты (horror vacui), недоверие к прямой, к плоскости стены. Орнаментальное мышление предпочитает движение покою, контраст – сглаживанию. Отсюда культ кривой линии в барокко и ар-нуво. Такова же книжная миниатюра христианского Средневековья, Персии, Турции, Индии. Таковы основные национальные варианты модерна: французское и бельгийское арнуво, итальянский Либерти, немецкий югендстиль.

Таково же русское узорочье XVII века. Хотя, казалось бы, узор настолько укоренен в русской традиции в целом, что выделение в его истории какого-то особого всплеска может показаться надуманным, но удачный термин вполне отражает суть художественных процессов при первых Романовых. Украшательство, возможно, возникло как реакция на лаконизм предшествующего периода, но одновременно его позитивный, радостный настрой выражает мироощущение русской знати и начавшего богатеть купечества (например ярославского) после окончания Смуты. Вместе с тем никому не придет в голову ассоциировать с узором конструктивизм или екатерининский классицизм. Сопоставим фасады Большого Екатерининского дворца, перестроенного Бартоломео Растрелли в 1750-е годы для императрицы Елизаветы, и Таврического дворца, созданного Иваном Старовым в 1780-е годы для князя Григория Потемкина, и поймем, что перед нами – два разных мира, два типа темперамента, характера, жизненной философии. Мы даже имеем полное право предположить, что Екатерине II, которая не могла себе позволить перестроить летнюю резиденцию, но называла ее тортом со взбитым кремом, уютнее было у Потемкина, выстроившего *свою* городскую усадьбу по вкусу возлюбленной государыни. И ведь дело, подчеркнем, именно в орнаменте, потому что в основных структурных элементах преемственность

между елизаветинским барокко и екатерининским классицизмом налицо. Более того, в отношении к орнаменту Екатерина II вернулась к вкусам времен Петра I.

Орнаментальным может быть также индивидуальный стиль крупного мастера в рамках большого художественного движения. Например, Карло Кривелли, работавший в Марке во второй половине XV века, очевидно мыслил орнаментально. Хотя словарь его форм был понятен и знаком другим художникам Кватроченто, его алтарные образы обладали безусловной индивидуальностью благодаря очень смелому применению этого словаря. На протяжении всей жизни с орнаментами разных эпох экспериментировал Густав Климт: кульминацией этих экспериментов стал знаменитый «Поцелуй» (1908–1909). Стиль Михаила Врубеля, самого сложного русского мастера рубежа XIX и XX веков, тоже может считаться орнаментальным. Это лишь отчасти связано с тем, что он выполнял (в живописи и пластике) декоративные задачи, работая в Архангельских мастерских и украшая особняки Саввы Мамонтова и других заказчиков. Очевидно, что он выстраивает из орнамента собственный, исключительно богатый образный мир, стараясь с помощью обращения к сказке и мифу заглянуть в потаенные глубины человеческой души. Наконец, мы ничем не принизим огромного значения Анри Матисса, если скажем, что и его гений был именно орнаментальным, как на раннем этапе, в эпоху фовизма, так и особенно в последние годы жизни, после войны. Значения орнамента в творчестве великих мастеров обычно никто не отрицает, но все же историку искусства психологически трудно видеть в нем что-то большее, чем декор. Именно более широкому взгляду на этот предмет и следует учиться.

Думать, что орнамент всегда говорит только о стиле, неверно. Будучи формой, сам по себе он обычно не несет содержания, не создает смысла, но и не уничтожает их. Он всегда создает особую связь между формой и содержанием, делает форму осмысленной. Часто оказываясь обрамлением для предмета или образа, орнамент выделяет его в пространстве, превращает в предмет почитания, в уникальный экспонат. В персидской книжной миниатюре периода наивысшего расцвета, в XVI столетии, орнамент играет важнейшую роль посредника: он направляет взгляд зрителя – по определению никуда не спешащего аристократа – на главный сюжет, зачастую занимающий десятую часть страницы, он как бы овладевает пространством[84]. В постройке он формирует и массы, и пространство: орнамент использован удачно, если мы, глядя на него, мысленно не можем отделить его от поверхности, не

уничтожив функцию этой поверхности – фасада, лестницы или помещения. При этом орнамент может как подчеркнуть структуру здания, так и, напротив, скрыть ее, придать ей загадочности, замысловатости. Таковы многие буддистские и индуистские святилища, крупные постройки пламенеющей готики XV века, стиля мануэлино в Португалии XV–XVI веков. В XVIII столетии орнаментализация внутренних пространств в архитектуре достигла невероятных высот в барокко: в творчестве архитекторов Эгида Квирина Азама и Иоганна Бальтазара Ноймана в Баварии, в ризнице Картузианского монастыря 1727–1764 годов в Гранаде (архит. Луис де Аре́вало и Мануэль Васкес), в алтарном комплексе «Транспаренте» (1729–1732) Нарсисо Томе́ в толедском соборе[85].

Как колонна невозможна без ее орнаментальных и конструктивных элементов – каннелюр, энтазиса, капители, – так и орнамент бессмыслен без своего контекста и носителя. Мы можем по достоинству оценить и фрагмент орнамента, но эта способность связана с нашей культурной и зрительной памятью. Основываясь на ней, мы инстинктивно достраиваем памятник, для которого попавший в поле нашего зрения фрагмент мог предназначаться. В этом – совместная работа археолога и историка искусства, потому что самый малый фрагмент может быть важнейшим аргументом для датировки, локализации, атрибуции утерянного целого.

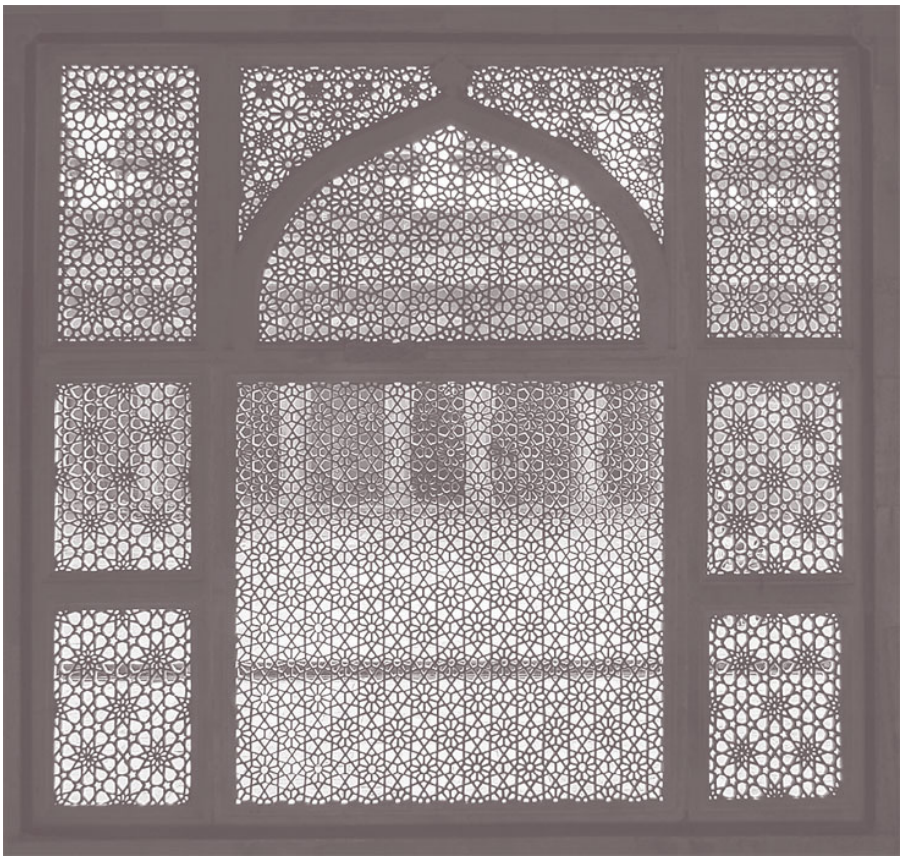
В орнаменте принципиально соотношение мотива и фона. Иногда, когда узор рельефно выделяется на плоском фоне, оно очевидно, иногда – амбивалентно. Во втором случае зрителю предлагается разрешить загадку, его вовлекают в бесконечную игру форм: оказавшись в лабиринте, он уже не понимает, где узор, а где его основа. Характерный тому пример – древний кельтский орнамент на оружии и предметах быта. Такая игра возможна в разных видах искусства, техниках и масштабах: живописи, графике, чеканке, резьбе, ювелирном деле, архитектуре. Классические индуистские храмы в Индии, Камбодже, на Яве оформлены орнаментом настолько плотно, что западноевропейский взгляд не способен привычно отделить его от архитектурных элементов. Храм Лакшмана в Кхаджурахо (Индия, штат Мадхья-Прадеш, X в.) выстроен из довольно податливого песчаника и покрыт глубоким рельефом и сквозной резьбой полностью (илл. 20). Местами она настолько филигранная, что полуденное солнце скрадывает ее визуальный эффект, однако ближе к вечеру оно превращает поверхности и грани в златотканый узор, контрастно выделяющийся на затемненном фоне. Очевидно, что каждый элемент такого

убранства был предметом изучения мастеров, формально работавших с камнем, но фактически управлявших светом. Играя со светом (что естественно для великой архитектуры), резчики заставляли вибрировать пластическое тело здания, оживляли его, а это уже вовсе не чисто орнаментальная, но идеологическая, религиозная задача, ведь храм – жилище богов[86].

20. Фрагмент храмового комплекса Кхаджурахо. Западная группа. X век. Индия, штат Мадхья-Прадеш

Схожее впечатление производят храмы Ангкор-Вата, многие

исламские постройки – от фриза из Мшаттского дворца Омейядов в Иордании середины VIII века до мавзолея шейха Салима Чишти, созданного в 1580–1581 годах в имперском храмовом комплексе Великих Моголов в Фатехпур-Сикри (илл. 21). В последнем памятнике тонкие мраморные плиты в оконных проемах превращены резцом в тонкие занавесы, создающие уникальную световую связь между экстерьером и интерьером усыпальницы суфия. В Западной Европе можно искать аналогии в храмах эпохи пламенеющей готики и южногерманского барокко XVIII века, когда орнамент обретает самостоятельную жизнь, стремится заменить собой архитектонику, скрыть массу под кружевом даже ценой реального утяжеления здания, усложнения его конструкции, как это произошло в капелле Королевского колледжа в Кембридже, построенной в 1446–1515 годах (илл. 22). При этом идеологические задачи могли быть абсолютно разными.



21. Резная мраморная решетка (джали) в окне мавзолея шейха Салима Чишти. 1580–1581 годы. Храмовый комплекс Великих Моголов в городе Фатехпур-Сикри. Индия, штат Уттар-Прадеш

22. Капелла Королевского колледжа. 1446–1515 годы. Кембридж

Рассмотрим небольшой предмет совершенно особого исторического значения: корону Священной Римской империи, шедевр ювелирного искусства, созданный в Германии в X–XI столетиях и хранящийся в венском Хофбурге (илл. 23). В отличие от других средневековых венцов, круглых, она состоит из восьми золотых пластин в форме арок и дуги с надписью «Конрад, Божией милостью римский император, август». Четыре пластинки украшены изображениями Христа и трех ветхозаветных царей – Давида, Соломона и Езекии – в византийской технике эмали. Ясно, что средневековые государи числили себя в наследниках царей Израиля, а власть получали непосредственно от Бога, о чем гласила надпись на изображении Христа: «благодаря Мне правят короли» («Per me reges regnant»). Эти слова Христа иллюстрировали общеизвестное «нет власти не от Бога» (Рим 3: 1). Однако лобная часть – как нетрудно догадаться, самая важная – несет на себе лишь двенадцать крупных драгоценных камней и сверху крест, также украшенный пятью камнями. Эти нестраненые камни вместе с обрамляющими их, и тоже не обработанными, жемчужинами закреплены на короне с помощью тонкой золотой проволоки, поэтому они не только хорошо видны, но и светятся даже при слабом освещении. Для средневекового человека, приписывавшего каждому камню особые магические свойства, их свечение – не пустой звук, именно камни придавали предмету особую, как бы мы сейчас сказали, ауру, а попросту – мощь, власть, силу. Пять камней на кресте могли осмысляться как Христос с четырьмя евангелистами, двенадцать камней на лобной пластине – как апостолы. Двести сорок жемчужин и сто двадцать камней, украшающие корону в целом, кратны двенадцати, и это тоже вряд ли случайно. Возможно, как трактовал корону немецкий историк искусства Ганс Янцен, единение апостолов вокруг Христа должно было подвигнуть сердца народов, подвластных Оттонам, объединиться под эгидой претендовавшей на верховенство единой христианской державы[87]. Ведь каждый камень на лбу лучится собственным, природным светом, но вместе эти лучи объединялись в поистине надмирное, мистическое свечение. Мы должны себе представить, что корону надевали нечасто, но периодически, во время важнейших церковных праздников, что государь был окружен и другими, столь же богато украшенными инсигниями, что корона участвовала в церемониале, вне которого она не воспринималась. Во всяком случае, схожим образом понимал ее значение немецкий поэт Вальтер фон дер Фогельвейде, написавший в 1190-е годы стихотворение в честь только что коронованного Филиппа Швабского:

Король Филипп не стар, корона подревней;
Нельзя не подивиться, сколько блеску в ней;
Как соразмерно все в изделии кузнечном!
Корона с головой монаршей заодно,
И разлучить их, без сомнения, грешно;
Прекрасны обе только в единеньи вечном.
Обеим радостно блистать;
Красавцу молодому сей венец под стать
В любви взаимной, в роскоши природной;
Заблудшим этот светоч дан
Для всех князей, для разных стран
Звездою воссиял он путеводной[88].

23. Корона Священной Римской империи (корона Карла Великого). X–XI века. Вена. Сокровищница в Хофбурге

В оригинальном тексте, что ускользнуло от переводчика, на самом деле упоминается не «светоч», а конкретный камень, прозванный за свою красоту и величину Мудрецом, der Weise.

Возможно, это был особо крупный опал, считавшийся одним из самых больших в Европе, он украшал затылочную пластину (ob sîme nacke stê) и именно *поэтому* служил «путеводной звездой» (leitesterne) для всякого князя, следовавшего во время шествия за своим государем. Учтем также, что стихотворение молодого талантливого поэта служило своеобразным куртуазным политическим манифестом и отражало вовсе не только его личное мнение, но идеи как минимум ближайшего окружения государя, передававшиеся из поколения в поколение. Все эти детали и метафорические истолкования украшений, предложенные современником и современными исследователями, важны нам, чтобы понять, что орнамент, даже такой абстрактный, как ритмично расположенные драгоценные камни, может нести огромную смысловую нагрузку.

# Незавершенное и незавершимое

В 1900 году Огюст Роден решился, наконец, смонтировать в гипсе и показать на Всемирной выставке в Париже «Врата ада»,

заказанные ему двадцатью годами ранее для Музея декоративного искусства. Критики резонно удивились: «Но ведь они не закончены». На это скульптор отвечал: «Разве французские соборы закончены?» Роден знал, о чем говорил.

Практически от всех эпох до нас дошли незаконченные произведения изобразительного искусства, подобно тому, как есть незаконченные произведения литературы. Казалось бы, достаточно констатировать факт незавершенности в конкретном памятнике – и можно продвигаться дальше в нашем анализе или осмотре. Все становится сложнее, если вспомнить, что среди незавершенного числятся произведения не просто первостепенного значения, но настоящие вехи масштаба «Джоконды» или «Авиньонских девиц». Иногда за нас факт незаконченности констатирует вывеска около экспоната, отметка в старом каталоге или инвентаре, иногда вопрос оказывается спорным. Следы времени нетрудно принять за недоделку, иногда, как в обоих указанных случаях, мы его попросту не заметим невооруженным глазом.

Крупный памятник архитектуры зачастую строился не одно десятилетие, целые поколения наслаждались долгостроем. Представим себе гигантский флорентийский собор Санта-Мария-дель-Фьоре, над средокрестием которого с 1310-го по 1435 год зиял соответствующего размера проем для запланированного купола. Когда великолепный купол Брунеллески, наконец, был завершен возведением фонаря (1461), он резонно стал чудом, по словам Альберти, «осенившим все народы Тосканы», и чудом является. Он – символ Ренессанса. Но историк обязан понимать, что для людей эпохи Возрождения он был сначала мечтой, потом стройкой, предметом споров и пререканий, и что они видели не результат, а процесс. Этот проект, по счастью, почти завершился, хотя основание купола так и не облицовано. Множество других, не менее значимых, осталось на разных стадиях строительства и отделки. В Сиене в 1339 году решили превратить уже существовавший собор в трансепт «нового собора» поистине исполинских масштабов: Черная смерть и другие обстоятельства не дали амбициям города сбыться, а новый неф превратился в площадь. Болонский Сан-Петронио остался с облицованным лишь на треть фасадом.

Таким образом, проблема незавершенного для нас непосредственно связана с проблемой жизни произведений как процесса, зачастую долгосрочного и даже многовекового. Напомним, что и дантовская «Комедия» – произведение завершенное – публиковалась постепенно, и «Евгений Онегин» – произведение не завершенное – тоже.

Но и это не все. Незавершенность в предмете, по определению стремящемся к совершенству, может быть случайной: автора отвлекли, обидели[89], он бросил искусство, умер, сложное произведение не доведено до завершения на одном из этапов. Она же может быть и запланированной, если мастер или коллектив по каким-то причинам хотят как бы пригласить нас в мастерскую. Обаяние, привлекательность такого жеста, следа руки и живой творческой мысли осознавали и древние. «Ты знаешь, – восклицает Афинянин в платоновском диалоге «Законы, или О законодательстве», – что работа художников над своими произведениями не имеет никакого предела; художник так и этак расцвечивает картину, наносит оттенки (так это, кажется, называют ученики живописцев) – словом, он беспрестанно улучшает картину до тех пор, пока она не станет безукоризненно прекрасной и выразительной»[90]. Далее Платон, вообще-то живописцев не жаловавший, рассуждает о том, что неоконченное произведение еще предстоит дописывать ученику, и труд этот немал.

В 70-е годы н. э. Плиний Старший, энциклопедист и знаток искусства, удивлялся: «Крайне редкостное явление, достойное упоминания, это то, что предсмертные произведения художников, незаконченные картины, такие как “Ирида” Аристида, “Тиндариды” Никомаха, “Медея” Тимомаха и “Венера” Апеллеса, о которой мы сказали, вызывают больше восхищения, чем законченные, так как в них видны очертания остального и самые замыслы художников, и при этом обещавшемся обаянии становится больно от того, что рука во время работы угасла»[91]. Все в этой фразе значимо: 1) зритель испытывает «боль», то есть эстетически взволнован; 2) он видит «очертания остального», то есть основные линии намеченной композиции, домысливает целое, тем самым включаясь в диалог с произведением; 3) ему открываются «сами замыслы художников», и это как раз то, что законченное произведение чаще всего скрывает, потому что их раскрытие нечасто входит в задачи мастера, в его интересах загадать загадку. В большой степени слова античного мыслителя применимы к интересующей нас проблематике в целом, а схожие высказывания встречаются у критиков разных эпох и традиций.

Сами представления о завершенности и незавершенности отличаются в разных культурах, школах, техниках, жанрах. Кому-то след резца на поверхности мрамора или отдельный, легко различимый мазок на холсте могут показаться недопустимыми с точки зрения писаного или неписаного в конкретное время канона. Никому не пришло бы в голову водружать на постамент незаконченную статую или размещать на стене незаконченный

рельеф ни в древности, ни в Средние века, ни позднее. До недавнего времени человечество смотрело кинофильмы в том виде, в каком их выпускали в прокат – все подготовительные материалы волновали лишь профессионалов и киноведов. Сегодня «дополнительные материалы» – «бонус», достояние широкой публики, которой интересен и процесс создания ленты, и условия съемки, и «неудачные» сцены, и все, что «за кулисами». Достаточно вспомнить знаменитое микеланджеловское нон-финито или холст, зримо проступающий сквозь масло у позднего Сезанна, и даже полемику 1870-х годов вокруг импрессионистов, чтобы удостовериться в том, что проблема законченности и незаконченности относится к ключевым в истории искусства.

В европейской пластике Нового времени известны пробы в материалах вроде терракоты, воска, гипса. Относительно невысокая ценность этих материалов не умаляет значения дошедших до нас благодаря им фрагментов. Терракотовая группа «Экстаз святой Терезы» (1644) из Эрмитажа, боццетто, умещающийся на столе, позволяет в прямом смысле слова посмотреть на знаменитый римский шедевр Бернини с таких точек зрения, которые на месте невозможны по определению и которые скульптор зрителю вовсе не предназначал: сверху на Терезу смотрит Бог[92]. А творчество Родена без бесчисленных дошедших до нас «рук», «ног» и «голов» во всех возможных разворотах, конечно, выглядело было совсем иначе. Более того, именно он возвел такие фрагменты в ранг законченных произведений, демонстрируя на соответствующем постаменте или подставке то безголовую фигуру идущего человека, то отдельные части тела, давая им выразительные и осмысленные названия. Две сплетенные руки могут быть как любовниками, так и собором, рука может выразить внутреннее состояние души, а может – сотворение мира. И это многое говорит о великом скульпторе.

Это – незавершенные фрагменты, созданные осознанно, поэтому сама их незавершенность относительна. Не менее интересны и те, что сохранились случайно. Например, одна капитель XII века из замечательного собрания в Тулузе (музей Августинцев) едва начата и, конечно, не предназначалась в таком виде к украшению монастырского клуатра или нефа: средневековый зритель всегда рассчитывал на читаемость сцены. Зато у нас благодаря счастливой иронии истории есть возможность увидеть, как каменная глыба, «коробка», постепенно должна была превратиться в библейскую историю, в одну из самых популярных в романскую эпоху форм художественного повествования[93] (илл. 24 и 25).

24. Незаконченная романская капитель. Вторая четверть XII века. Тулуза. Музей Августинцев

25. История Иоанна Крестителя и Саломеи. Романская капитель, возможно, из клуатра собора Сент-Этьен в Тулузе. Вторая четверть XII века. Тулуза. Музей Августинцев

К незавершенному в расширительном смысле можно отнести большую долю рисунков: эскизы, кроки, наброски, картоны[94].

Нечто подобное есть и в монументальной живописи. Таковы, например, так называемые синопии позднего Средневековья и Возрождения, собранные в специализированном музее в Пизе. В обоих случаях ясно, что перед нами – наброски, не завершенные по определению, потому что за ними следовала работа по созданию собственно живописных композиций – фресок или картин. Но и среди рисунков различают законченные и незаконченные. Фигура человека может быть детально прорисована в местах, которые волновали рисовальщика в тот конкретный момент, и лишь намечена в других. В печатной графике процесс разработки окончательного образа иногда зафиксирован так называемыми состояниями гравюры, если резчик сделал два или более отпечатка на разных этапах. Таков, например, знаменитый офорт Рембрандта «Три креста» 1653–1660 годов (илл. 26). В этом конкретном случае подпись на IV состоянии говорит нам, какое из пяти он считал более близким к завершению, но зачастую судить – или отказываться от суждения – приходится исследователю[95]. Вместе с тем Рембрандта можно считать реформатором гравюры, в том числе и в этом аспекте: именно он сделал состояния предметом коллекционирования, сознательно тиражируя различные стадии своей работы, зная, что на них есть спрос.

26. *Рембрандт ван Рейн*. Три креста. 1653–1660 годы. Состояние IV/V. Филадельфия. Художественный музей

О степени завершенности тех или иных произведений, выглядящих подготовительными или незаконченными, ученые спорят. «Святая Варвара» Яна ван Эйка – небольшая дубовая доска (41,4 × 27,8 см), покрытая меловым грунтом, на который нанесен рисунок с применением чернил, черной краски, серебряной иглы и масла (илл. 27). Уже это сочетание материалов и инструментов наводит на размышления о характере произведения[96]. В довершение всего «рисунок» каллиграфически подписан и датирован 1437 годом. Значит ли это, что мастер считал работу законченной? Но это противоречит всему, что мы знаем о нем и вообще о правилах хорошего тона в фламандской живописи того времени. Картина, в частности, моленный образ для личного пользования, могла быть маленькой, портативной, но в каждой детали она должна быть именно завершенной (илл. 28). И это не просто аккуратность, а художественный принцип, грамматика живописного языка.

27. *Ян ван Эйк*. Святая Варвара. 1437 год. Антверпен. Королевский музей изящных искусств

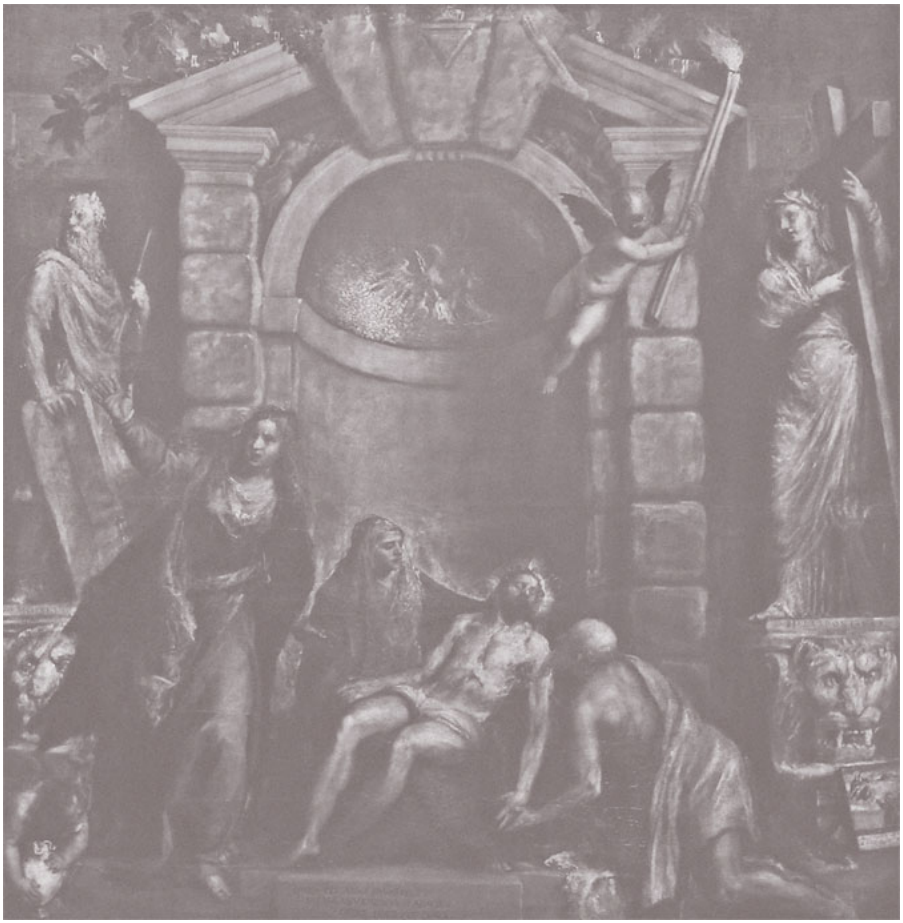
28. *Ян ван Эйк*. Мария в храме. 1438–1440 годы. Берлин. Картинная галерея

Может быть, перед нами эскиз будущей картины? Принадлежит ли масло тому же этапу в создании образа или началу нового этапа? Собирался ли художник заканчивать картину сам или намеревался передать мастерской и по этой причине подписал ее до завершения? Зачем ему – или кому-то из учеников – понадобилось масло, казалось бы, никак не сочетающееся с серебряной иглой? И все же, учитывая огромный авторитет ван Эйка в европейской традиции, подобные каверзы не смущали коллекционеров и ценителей: в 1604 году первый нидерландский историк искусства Карел ван Мандер, имея в виду, скорее всего, именно «Святую Варвару», писал: «Его наброски бывали много чище и отчетливее, чем некоторые даже законченные произведения других мастеров»[97]. Словом «набросок» переводчик метко передал здесь нидерландский термин dood werwe, буквально «мертвый цвет», то есть цвет, еще не одушевленный краской. Ван Мандер прекрасно понимал, о чем говорил. И все же «чистота и отчетливость» определили впечатление, которое осталось у этого умного зрителя от контакта с незаконченным произведением. Согласимся: то же словосочетание применимо ко всему творчеству Яна ван Эйка, одного из родоначальников масляной живописи.

Очевидно, что в этом случае, как и у Плиния Старшего, незавершенность прощается крупному мастеру, потому что, едва взявшись за инструмент, тот оставляет на материале отпечаток своего таланта. Но где границы дозволенного для искусства в целом? Сама по себе незаконченность никогда не возводилась в норму. Напротив, в самых разных эстетических системах, от классического Китая и Японии эпохи Хэйан до медичейской Флоренции или Парижа XIX столетия, ценились отточенность, тонкость, отделка, проявленные при этом старательность, изобретательность и искусность. Все эти категории входили в качестве составляющих в понятие совершенства и определяли как степень готовности произведения предстать перед взором заказчиков и ценителей, так и право автора на вознаграждение. Если верить раннему биографу Рембрандта Арнольду Хоубракену, художника как-то спросили, почему он так легко оставляет картины неоконченными, а тот ответил: картина закончена, если в ней отразилось авторское намерение[98]. Как же эта тривиальность сочетается с поэтикой неоконченного?

Гении Возрождения, Леонардо, Микеланджело и Тициан – но не Рафаэль! – пожалуй, более многих ответственны за то, что

незавершенность стала не просто фактом, который можно констатировать в конкретном случае, но художественным приемом, называемым по сей день итальянским словом «нон-финито», или «открытой манерой» (*англ.* open manner). Уже современники видели и знали, что на склоне лет Тициан, слабея физически, но не теряя духовных сил, писал не только кистью, но и пальцами, что его картины, едва намеченные, месяцами висели в мастерской лицевой стороной к стене, и он возвращался к ним урывками, глядя «словно на заклятых врагов», ругался на них и все переделывал, а оставлял картину в момент, всем окружающим казавшийся абсолютно случайным. Характерный пример – его последняя монументальная «Пьетá» 1570-х годов, задуманная для собственной гробницы, но оказавшаяся в венецианской галерее Академии (илл. 29). Она написана невероятно смелыми для своего времени и даже для самого Тициана мазками. При близком рассмотрении они кажутся ничем не сдерживаемым хаосом красок (илл. 30). Но этот «хаос», как показал В.Н. Лазарев, по-своему глубоко упорядочен и излучает очень сильную эмоциональную энергию[99]. Пусть эта картина отчасти «для себя», продукт саморефлексии, интроспекции, memento mori, молитва почти девяностолетнего мастера. Но даже такой особенный заказчик, как король Испании Филипп II, получал от него картины, казавшиеся незавершенными как раз из-за этих особенностей работы. Все эти обстоятельства вместе взятые на самом деле стали *стилем*, который мы можем называть «поздним Тицианом» и который очень многое дал европейской живописи в целом и барокко в частности. Росчерк и прихотливый мазок, пятно и эскизность обрели право определять живописность. Без этой находки невозможны ни Рембрандт, ни Халс, ни Веласкес, ни Гейнсборо, ни в конечном счете импрессионисты.



29. *Тициан Вечеллио*. Пьета́. 1575–1576 годы. Венеция. Галерея Академии. Конха и ангел с факелом – доработки Пальмы Младшего

30. *Тициан Вечеллио*. Пьетá. Деталь. 1575–1576 годы. Венеция. Галерея Академии

Более того, подобно «позднему Тициану» говорят и о других: «позднем Рембрандте», «позднем Моне», «позднем Хокусае». Это явление связано не только с ослаблением руки (Пуссен), со снижением остроты зрения (Дега) или с душевным заболеванием (Врубель), но и с тем, что на склоне лет, как заметил однажды искусствовед Кеннет Кларк, крупный мастер обретает новую степень отстраненности по отношению к натуре, к любому предмету изображения и даже по отношению к себе самому, к собственной зрелости. Добавим к этому: и к публике. Физическая немощь художника, напротив, может компенсироваться обострением разума и воображения. Проще говоря, он может позволить себе вольность, на которую не решился бы ранее. И вместе с тем видит он тоже дальше: стареющий Хокусай говорил, что намеревается постичь *действительно* всё к ста десяти годам, не ранее… Соответственно отчасти приемлем иногда встречающийся описательный английский термин old-age style, по-немецки Alterstil, который можно было бы передать как «старческий», если бы в нем по-русски не звучали негативные нотки[100]. При всех индивидуальных особенностях этот термин часто характеризуется необычной работой с поверхностью, преобладанием намека над деталью, приглушенной палитрой, спокойным или, напротив, сбивчивым, нервозным ритмом. Но совсем не обязательно бесстрастностью или покоем, которых ждешь от человека в летах. Такое объяснение на грани психологии и физиологии, возможно, не все раскрывает в каждом

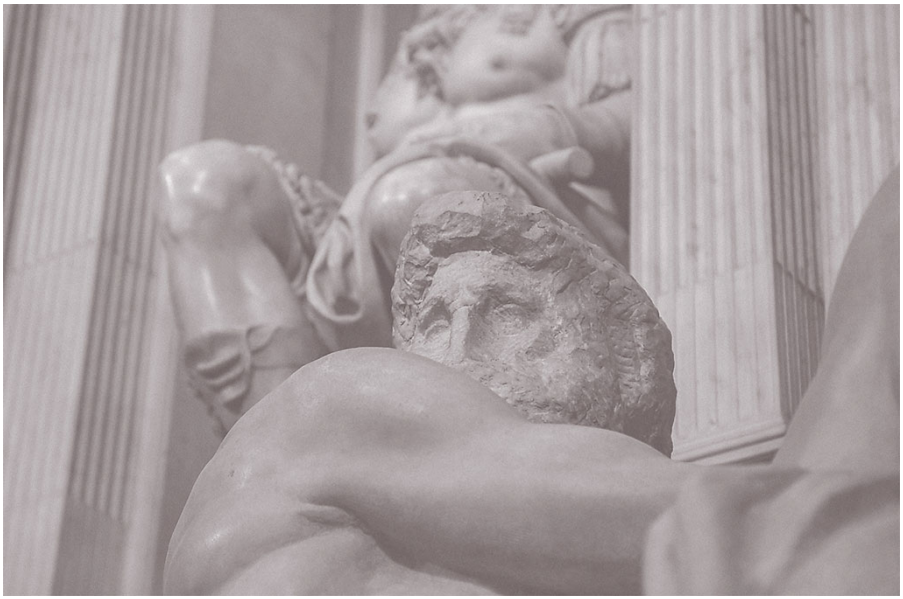
конкретном стиле или тем более памятнике, но оно безусловно указывает на то, что действительная или мнимая незавершенность произведения и нон-финито как художественный прием в истории искусства соседствуют с проблемой свободы художника, его права на выбор, его авторитета.

Леонардо к работе относился очень ответственно, никогда не спешил и своей неспешностью порой выводил из себя заказчиков. «Сроки поставки» точно не входили в число источников его вдохновения. Его всем знакомая дымка, сфумато, предполагает многослойную лессировку, тончайшую работу с палитрой, определенные условия освещения. Но не меньшее значение он придавал легкому движению кисти, росчерку, фиксирующему «первую мысль» и «небрежную композицию» (componimento inculto). Леонардо сам все это подробно описал, причем несколько замечаний об этих самых «росчерках» (segni brevi) представляют собой первое в европейской традиции теоретическое осмысление сознательного и бессознательного в творческом импульсе[101]. Это важно, даже если он мог вдохновляться схожими примерами античных мастеров, описанными доступным ему Плинием Старшим[102].

Леонардо надежно приписывается восемнадцать картин. Из них четыре точно не закончены, это видно невооруженным глазом. Лабораторный анализ показывает, что и в большинстве остальных не хватает последних штрихов, того, что называли «последней рукой», ultima mano. Это если не брать в расчет произведения со спорной атрибуцией и заброшенные самим Леонардо проекты. Забрасывал он их так часто, что и ненадежность признанного гения тоже была известна всем с 1480-х годов. Уже знакомая нам монументальная «Битва при Ангиари» в зале Большого совета, заказ флорентийского правительства, была оплачена (недешево), но не закончена, несмотря на серьезность заказчика. «Джоконда» писалась с 1503-го до смерти автора в 1519 году и осталась незаконченной справа и слева от фигуры. Мы знаем об этом от реставраторов, а Вазари знал от современников, копировавших удивительный портрет, пока мастер не увез его с собой во Францию. Раннее «Поклонение волхвов» из Уффици, заказанное монахами Сан-Донатоа-Скопето, не завершено по разным причинам, внешним и внутренним. Недавно проведенная реставрация и доскональный анализ с инфракрасной фотографией показали, что дело в Леонардо. На картине можно найти около двухсот (!) фигур, и это указывает на то, что мастер без конца возвращался как к целому, так и к деталям, менял жесты, эффекты светотени и множество других

нюансов. Таких легких изменений, «росчерков», зафиксированы тысячи, одни поверх других, все они невероятно ценны для нашего понимания творчества художника, его отношения к собственной работе, его метода. Но если говорить о предмете и представить себе процесс его создания, ясно, что будущий алтарный образ, если можно так выразиться, томился в мастерской, контроль над ним постепенно ускользал из рук создателя и в конце концов так и остался гениальным «конспектом».

Из сорока трех мраморных скульптур Микеланджело двадцать шесть не закончены частично или полностью начиная с «Мадонны у лестницы» начала 1490-х годов и заканчивая «Пьетá Ронданини» 1552–1564 годов. Как и у Леонардо и Тициана, дело не только в значимости имен, но и в том, что они заложили парадоксальный с точки зрения языка эстетический принцип: imperfetot, «незаконченное», еще не значит «несовершенное». Неслучайно в траурной речи, произнесенной во флорентийской церкви Сан-Лоренцо 14 июля 1564 года, гуманист Бенедетто Варки специально подчеркнул красоту и совершенство «незаконченных этюдов» Микеланджело. Он имел в виду те самые мраморные статуи, например «рабов», которые тогда стояли у Медичи, а сегодня, в галерее Академии, подводят зрителя к «Давиду» – статуе, как известно, и совершенной, и завершенной. Тогда же Вазари, верный ученик и биограф мастера, так осмыслил эффект нон-финито в капелле Медичи: «незаконченность подчеркивает совершенство произведения». Так, подчеркнуто грубое лицо Дня (илл. 31) на самом деле являло зрителю тех лет мастерское использование двух видов резца – остроконечного и зубчатого. Следовательно, перед нами не только памятник Джулиано Медичи (идеализированные фигуры усопших как раз вполне завершены и отполированы), но и профессиональный манифест ваятеля, присутствующего в каждом фрагменте *своего* произведения. Вопрос – в расстановке акцентов[103].



31. *Микеланджело Буонаротти.* День. Деталь гробницы Джулиано Медичи. 1526–1531 годы. Флоренция. Капелла (усыпальница) Медичи при церкви Сан-Лоренцо

Современники, потомки и сегодняшние историки искусства объясняют феномен Леонардо, Микеланджело и Тициана множеством обстоятельств. Одни акцентируют особенности характеров, от непостоянства и даже ветрености до исключительной самокритичности и вечной неудовлетворенности результатами труда. Скопидом Леонардо никогда ничего не выбрасывал, Микеланджело периодически порывался уничтожить или «покалечить» свои произведения, если рука, особенно в старости, как ему казалось, давала сбой. Многое объясняется сложностями с заказчиками и даже невыполнимостью проектов, вроде гробницы Юлия II, для которой папа с Микеланджело планировали создать четыре десятка статуй. Тот самый «День» возлежит там, где ему положено было лежать, но мастер, покидая Флоренцию (как оказалось, навсегда), все же оставил его на полу, *у подножия* надгробия: вмешались ближайшие товарищи и потомки. Незаконченная «Джоконда» сегодня – в центре внимания миллионов, но автор не отдал ее заказчику. Мы многое – очень многое! – узнаём о творческой мысли и творческом процессе из таких произведений, но должны помнить, что между нами и этой самой творческой мыслью находятся нуждающиеся в понимании нюансы истории этих произведений.

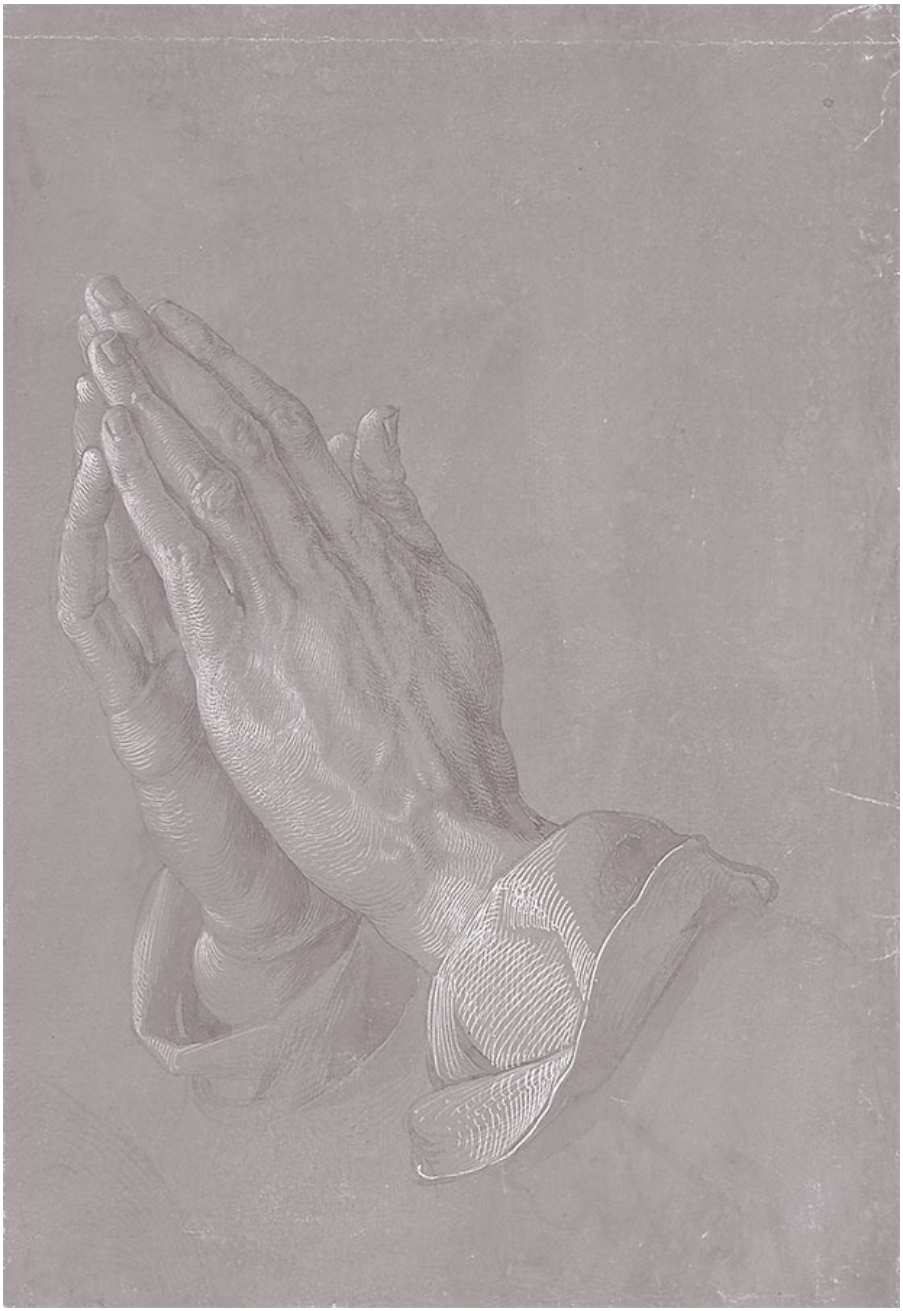
Итак, нон-финито в Европе Нового времени стал одним из художественных приемов, эстетическим принципом, приемлемым

с точки зрения зрителей самого разного уровня, от мелкого коллекционера до государя. Это стало возможным потому, что в произведении начали ценить не только его *иконографию*, то есть то, что изображено, но и то, *кто* его создал, то, *как* он создано. Такое смещение акцентов лишь на первый взгляд незначительно – за ним стоит общая трансформация системы культурных координат. Микеланджело говорил, что искомый им образ, disegno, concetot, сложившийся у него в голове, уже дремлет в стоящей перед ним глыбе мрамора. И его многочисленные незавершенные работы прекрасно иллюстрировали и иллюстрируют эту мысль. Она, однако, важна для понимания не только искусства Возрождения, но и модернизма, и авангарда. Это можно показать на примере двух крупнейших скульпторов последних десятилетий XIX века – Огюста Родена и Медардо Россо.

В феврале 1876 года тридцатипятилетний Роден отправился в Италию, где делал зарисовки классиков, включая незавершенную флорентийскую «Мадонну Медичи» и «Страшный суд» Микеланджело. Такие поездки уже не одно столетие практиковались (как практикуются и сегодня) молодыми и зрелыми художниками для полноценного знакомства с тем, что считалось классическим наследием. Так формировался академизм во всех его проявлениях, но не только он. В данном случае результат оказался едва ли не противоположным: ученическая, по сути, поездка стала катализатором тех реформ в языке пластики, которые резонно связывают с именем французского мастера. Роден попытался проникнуть в саму суть микеланджеловского нон-финито, признавшись потом, что именно оно «освободило его от пут академизма», а вернувшись в Брюссель, применил свои недавние впечатления в работе над собственным «Бронзовым веком» (1877). Его «Орфея и Эвридику» (1887–1893) можно считать иллюстрацией микеланджеловского принципа дремлющей внутри глыбы формы, которую скульптор призван высвободить и оживить. «Рука Бога» (ок. 1898) – одна из многочисленных «рук» из его наследия, но особенно важная: выступающая из глыбы десница Творца, несомненно, представляет собой метафору скульптуры в целом как «искусства отнимания» в отличие от живописи – «искусства прибавления». В другом не менее известном своем произведении 1908 года Роден поставил на небольшой постамент две сведенные в молитвенном жесте ладони, назвал их «Собором» и подписал (илл. 32). Тем самым он отсылал и к знаменитому рисунку Дюрера (илл. 33), и к готическим мастерам, которым следовал так же сознательно, как ренессансной классике. Подобно своему предшественнику, Роден

использовал контраст обработанного и «сырого» – «косной материи», нарочито оставленной нетронутой, словно некая рама. Более того, группа «Орфей и Эвридика» изначально входила в масштабный проект «Врата ада», берясь за который в 1880 году Роден не мог не вспомнить неосуществленную гробницу Юлия II. Как микеланджеловские «рабы» обрели самостоятельную жизнь, так и многочисленные персонажи «Врат ада» (Адам и Ева, Мыслитель, три тени, Паоло и Франческа, Орфей и Эвридика) постепенно превратились – сначала для автора, затем и для зрителей – в самоценные художественные явления. Тем более что ничего другого им не оставалось: музей декоративных искусств, в который они должны были вести, так и не открыли.

32. *Огюст Роден*. Собор. 1908 год. Филадельфия. Музей Родена



33. *Альбрехт Дюрер*. Руки молящегося. Около 1508 года. Вена. Галерея «Альбертина»

Туринец Медардо Россо, сверстник Родена и один из немногих сопоставимых с ним по таланту современников, тоже размышлял над творчеством Микеланджело, в частности, видимо, над «Пьета́ Ронданини», поскольку учился в Милане. И его

амбициозной целью тоже была радикальная реформа искусства скульптуры, переживавшей в середине XIX века не самый яркий свой период. Он пробовал силы в разных материалах: мраморе, воске, гипсе, бронзе. Но особенно важны его глубоко оригинальные небольшие фигуры, бюсты и головы, словно выкарабкивающиеся на свет из бесформенных на первый взгляд потоков монохромного или многоцветного воска (под которым скрыта гипсовая основа).

Если Родена в статуе и во фрагменте волновала в первую очередь форма, то Россо – форма в диалоге с окружающей ее *атмосферой*, воздухом. Ясно, что для решения такой дерзновенной задачи ему потребовались сведенные вместе эффекты микеланджеловского нон-финито, леонардовской дымки и свойственного импрессионистам акцента на мимолетности мгновенного впечатления. Результат – абсолютно новый пластический язык его произведений (илл. 34). Пожалуй, ни одно из них не назовешь законченным в привычном для того времени – и даже для Родена – смысле. Зато мягкий, словно ощутимый на глаз воск, материал для «готовой» скульптуры необычный, создавал иллюзию не останавливающегося возникновения, роста и, следовательно, жизни. Тем самым «готовая» форма как бы имплицитно, скрыто, присутствовала в струящейся материи. Неслучайно его числили в своих учителях футуристы, мало кого такой чести удостаивавшие. Ради этого эффекта Россо не боялся подчинить предмет и модель материи, даже если моделью был заказчик. Например, в портретах мадам Нобле́, для которой он работал не одно десятилетие, только название реально указывает на то, кто перед нами: черты лица едва проступают в массе, лишь намекающей на то, что должно было бы быть телом, но сама продолжительность сотрудничества говорит о том, что и заказчица искала не конвенционального натурализма. Находки Медардо Россо нашли отклик в творчестве таких скульпторов XX столетия, как полька Алина Шапошников, американцы Брюс Науман и Луиза Буржуа[104].

34. *Медардо Россо*. Портрет Мадам Нобле́. 1897–1898 годы. Рим. Национальная галерея современного искусства

В живописи Нового и Новейшего времени можно наблюдать схожие процессы и ситуации. Трудно представить себе стиль,

более чуждый какой-либо незаконченности, чем классицизм или неоклассицизм. Однако, когда в 1825 году ушел из жизни сосланный в Бельгию Жак-Луи Давид, все его незаконченные работы вскоре были проданы с молотка. Это не было редкостью. В те же годы совсем молодым умер Теодор Жерико, оставивший лишь три законченных крупных картины, одна из которых – «Плот “Медузы”», ставший манифестом романтизма. Жерико жаловался на смертном одре, что ничего толком не успел, но двести полотен в разной степени разработки, найденные потом в мастерской, тоже были успешно распроданы. Такие факты говорят о том, что хорошо видимый на неоконченном или даже едва начатом холсте почерк мастера умели ценить и собратья по цеху, и коллекционеры. Жерико очень любили ученики, и, судя по всему, многое из его эскизов к масштабным проектам успели скопировать до распродажи – иначе не объяснить ни Делакруа, самого талантливого из них, ни романтизма в целом.

У многих крупных художников XIX века можно найти и незаконченные полотна, и, напротив, законченные, но явно использующие поэтику нон-финито – у романтика Делакруа, реалиста Курбе, пейзажистов Коро и Констебла, у Тёрнера и, конечно, у импрессионистов. Но едва ли не самым оригинальными и важными для истории живописи в этом плане стали находки Сезанна. Друг импрессионистов, выставлявшийся с ними пару раз, но чаще отвергаемый парижскими салонами, этот провансалец сильно отличался от них по характеру. Всю последнюю четверть XIX века он провел в родном Эксе, посвятив себя двум-трем сюжетам, разрабатывая их с такой скрупулезностью, какой не найти ни у одного его современника. Это гора Сент-Виктуар с окрестностями, натюрморт из нескольких фруктов и портреты соседей. Поставив перед собой цель преодолеть импрессионизм и найти новую, собственную правду в живописи, собственную верность натуре, он на склоне дней утверждал, что живопись – это *глубина*, а не *плоскость*. Конечно, глубину искали многие художники и до него, как минимум начиная с Джотто. Но Сезанн первым дерзнул сделать это самым неожиданным образом: он выпустил открытый холст, иногда даже не грунтованный, на живописную поверхность[105]. Его пейзаж выстраивается крупными, смелыми, яркими мазками, соседствующими с фрагментами холста, обычно довольно тонкого по текстуре, но все же, как говорится, грубо зримого (илл. 35). В натюрморте же мы найдем не только сознательное искажение перспективы и пространства, предметы, изображенные одновременно в нескольких проекциях, но и без труда различим след карандаша или подмалевок *внутри* яблока или груши (илл.

36). И это при том, что плотность предмета была для него метафорой самой жизни, а мир он предлагал молодым художникам описывать с помощью конусов, цилиндров и шаров – фигур, как можно видеть, округлых и замкнутых в себе.

35. *Поль Сезанн*. Зимний пейзаж в Живерни. 1894 год. Филадельфия. Художественный музей

36. *Поль Сезанн*. Натюрморт с яблоками. Деталь. 1895–1898 годы. Нью-Йорк. Музей современного искусства

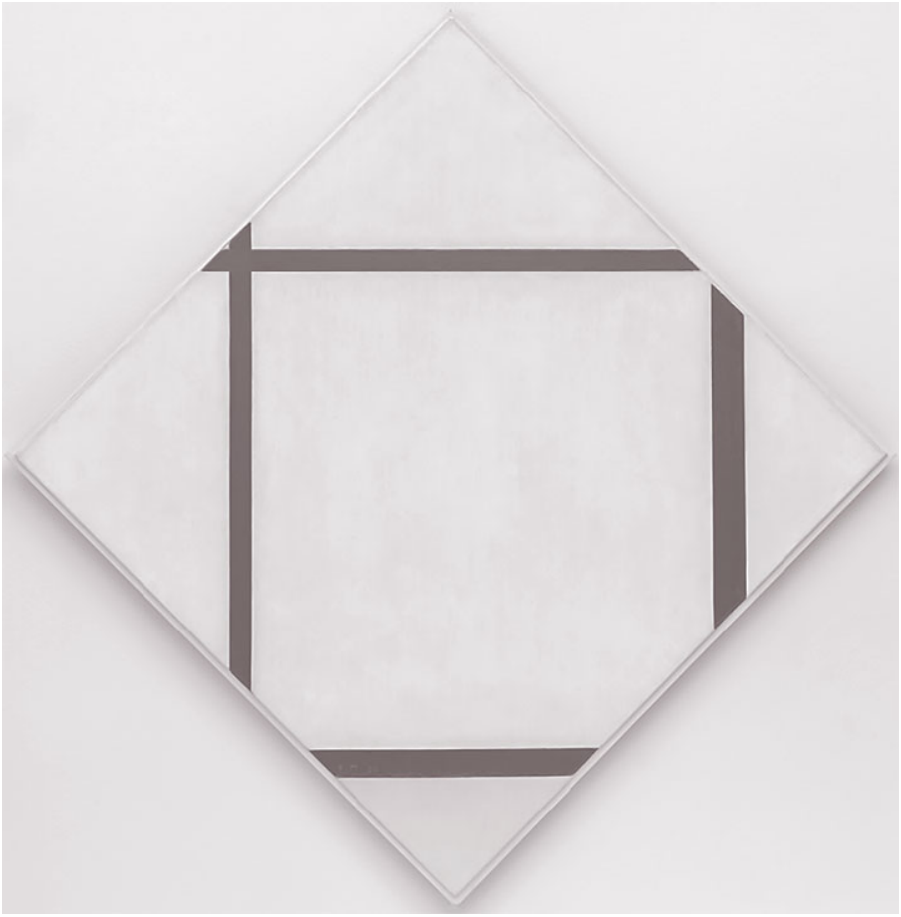
Фрагменты холста посреди леса или поля, не закрытый краской карандаш и другие похожие следы ремесла за поколение до него указывали бы однозначно на незаконченность картины, на неаккуратность и отсутствие профессионализма. Но на его первой монографической парижской выставке в 1895 году, которая наконец открыла столице этого гениального нелюдима, такие «незаконченные» картины выставлялись рядом с законченными и пользовались одинаковым успехом как у друзей-импрессионистов, так и у ценителей. Это не могло быть случайностью. Хотя Сезанна нередко называют первым современным художником и отцом авангарда, он не создал школы, и нельзя объяснять только его находками все, что было после него. Однако нет ни одного значимого авангардиста, который не испытал бы на себе в той или иной степени его влияния. Еще более сильное, чем в 1895 году, воздействие на современников оказала его последняя выставка 1906 года – настоящий оммаж, которого слабевший от болезни мастер все же дождался. Новое поколение художников, к которому принадлежал, например, Пикассо, воочию увидело, что настоящий мастер имеет право поставить точку там, где ему заблагорассудится: это своеволие, суверенную свободу кисти предвоенное поколение научилось ценить без какой-либо оглядки на академические каноны и правила хорошего тона. Таков авангард.

Накануне, во время и сразу после Второй мировой войны статус произведения искусства в очередной раз подвергся серьезной трансформации. Вместо предмета, принадлежащего конкретному времени и конкретному пространству, художник отныне старался по мере возможности придать своему творению вневременное значение и содержание, подчеркивал его неуместность. Все чаще стали раздаваться голоса, что «законченный образ – фикция» (Барнетт Ньюман). Американский критик Аллан Капроу в 1958 году говорил о Джексоне Поллоке, что его искусство стремится выйти за собственные границы и заполнить наш мир самим собой. Очевидно, что при такой перспективе сама идея законченности уживается с трудом. И взгляд – даже беглый – на любое полотно зрелого Поллока дает понять, что рама и формат в них – чистая случайность, пауза в движении, которое вслед за рукой художника, разбрызгавшей краску по холсту, должен продлить зритель (илл. 37). Слова молодого критика оказались пророческими: вскоре он сам начал экспериментировать с новой формой зрелища – хеппенингом. Посмертное влияние метода Поллока, его живописи действия по обе стороны океана трудно переоценить.

37. *Джексон Поллок*. Один: номер 31. 1950 год. Нью-Йорк. Музей современного искусства

То же можно сказать о Марке Ротко, американце родом из Двинска (совр. Даугавпилс), или о голландце Пите Мондриане. Ни разноцветные линии, пересекающиеся под строго прямым

углом на картинах Мондриана, которые нетрудно принять за решетки (илл. 38), ни бесконечные, перетекающие друг в друга узоры, разбрызганные по полотнам Поллока, ни плотные цветовые блоки, покрывающие холсты Ротко (см. илл. 150), вообще не предполагают вопроса, закончен процесс или нет[106]. Такие примеры говорят: то состояние, в котором мы видим произведение, – лишь одно из возможных, даже если автор в какой-то момент остановился. Рама формально указывает, что произведение готово для осмотра, но ее задача также в том, чтобы устремить взгляд зрителя как вглубь, так и вокруг, за пределы самой себя.



38. *Пит Мондриан*. Полотно № 1: ромб с четырьмя линиями и серым. 1926 год. Нью-Йорк. Музей современного искусства

С 1960-х годов до наших дней незаконченность в большой степени сместилась от живописи к трехмерным формам – пластике и инсталляциям, в том числе потому, что редкий

художник ограничивается теперь двухмерными изображениями. Иногда незаконченность как бы естественным образом присуща произведению, навязана материалом или темой, иногда перед нами – результат конкретных действий художника, незаконченность нарочита. Выход в космос и другие технические прорывы того времени по-новому поставили перед искусством проблему времени, пространства и бесконечности того и другого. Характерным образцом такой рефлексии с применением поэтики незавершенности можно считать, например, серию инсталляций венесуэльской художницы немецкого происхождения Гего «Reticuláreas» (1969), что можно перевести как «сетчатые». В основе – модуль, потенциально бесконечное число металлических струн и шариков, складывающихся в опять же бесконечную паутину, способную заполнить любое выделенное ей пространство, в данном случае – зал Музея изобразительных искусств в Каракасе. Зрителю, оказавшемуся *внутри* инсталляции, это пространство представляется бесконечным и текучим. Вариации на ту же тему Гего повторяла не раз, словно заложив в свой «микрокосмос» генетический код и каждый раз добиваясь того же художественного эффекта. В результате искусствоведы даже не могут определиться, представляет ли собой Reticuláreas одно произведение или множество. Добавим: *бесконечное* множество.

Для многих мастеров последних десятилетий идея завершенности табуирована. Не перечислить всех техник, способов и приемов, которые позволяют сегодня указать на незаконченность экспоната: абстракция, модульность, метаморфоза, длительность; повторяемость, но и непредсказуемость, дематериализация, видимая невесомость предмета или, напротив, его нарочитая плотность, тяжесть, акцент на ремесле или технологии в пику традиционной неповторимой виртуозности, применение нехудожественных, будничных материалов и действий; наконец, принципиально важное для нашего времени вовлечение зрителя в *процесс* создания произведения наравне с его автором – все эти факторы говорят о том, что диалектика завершенности и незавершенности сейчас, как никогда ранее, важна для понимания самой природы художественной деятельности.

# Что такое шедевр?

Трудно найти более привычное нам применительно к искусству слово, чем «шедевр». Непринужденно, не задавая

лишних вопросов, до сих пор пользовался им и я. Однако, как и другие банальности, оно, во-первых, не невинно и представляет собой оценку, во-вторых, весьма неопределенно. Более того, оно относится к самым размытым понятиям в истории искусства, без которых вряд ли можно обойтись, потому что культура Нового времени без них немыслима. Это с присущей ему образной меткостью в 1811 году выразил Франсуа де Шатобриан, один из основоположников романтизма: «Великие памятники по большей части составляют славу всякого человеческого сообщества. Если только не считать, что народу все равно, останется ли его имя в истории, нельзя обрекать эти постройки на забвение, они несут память о народе за пределы его существования, дают ему новую жизнь среди поколений, которые приходят на опустевшие поля»[107]. Это – образец романтического пафоса. В обыденной речи мы с одинаковой легкостью можем назвать шедевром картину, фильм, зажигалку, десерт, чью-нибудь сорвавшуюся с языка глупость. И это, естественно, настораживает критиков и ученых, не имеющих права бросаться словами.

Как писал Нельсон Гудмен, «произведения искусства – не скакуны, и наша задача не в том, чтобы угадать победителя. … Оценить совершенство меньше всего помогает проникнуть в суть. Высказать суждение о качестве произведения искусства или о том, хорош человек или плох, – не лучший способ понять их»[108]. Такие скептические суждения сегодня распространены. Еще Вебер во время Первой мировой войны считал залогом науки как профессии «свободу от ценностных суждений», Алоис Ригль утверждал, что настоящий историк искусства бесстрастен, он *не любит* изучаемые им произведения. Неудивительно, что и сегодня одни исследователи пользуются привычным словом «шедевр» неохотно, избегая превосходной степени и эмоциональности, другие считают его приемлемым. Не существует ни инстанций, отвечающих за распределение мировой квоты на шедевры по родам искусства, ни общепринятого списка, ни указаний Минкультуры России или ЮНЕСКО. Правда, есть множество научно-популярных книг, разъясняющих на конкретных примерах и в деталях, почему подобранные и опубликованные в них иллюстрации относятся к шедеврам, и вряд ли лекция по истории искусства обходится без того, чтобы присутствующие не услышали это приевшееся слово хотя бы однажды.

Парадокс искусствоведения состоит в том, что оно имеет дело с памятниками, претендующими на высокий статус шедевра либо давно им обладающими. Искусствоведение стремится к их пониманию, но оно же постулирует, что великое произведение

тем и отличается от менее значительного, что не поддается однозначному истолкованию. Историк искусства описывает, допустим, роденовского «Мыслителя», предлагает интерпретацию или ряд интерпретаций. Но профессиональное чувство такта должно подсказать ему, что перед ним – некое чудо и что тайна все же скрыта где-то под полированной поверхностью мрамора или бронзы. «Определять значение символов – неблагодарное и бесполезное занятие, их сила в таинственности и первозданности»[109], – писал Герберт Рид. Первый директор Лувра, барон Доминик Виван-Денон, считал шедевры молчаливыми хранителями тайны искусства, о которых приличнее молчать[110]. Если принимать это высказывание на веру, посетителю музея перед великим произведением придется оцепенеть от восторга или, как минимум, умолкнуть.

В этой своей принципиальной таинственности, эпистемологической неподатливости, даже иррациональности «шедевр» сродни не менее расплывчатым понятиям «канон» или «классика». А «гений, парадоксов друг»? Поль Валери с присущим ему скепсисом записал в своих «Тетрадях», что «гений» – «это привычка, которую кое-кто усваивает»[111]. Но легче ли, скажем, с «подвигом», «позором», «эпохальным открытием» или «подлостью», когда от нас ждут исторически обоснованного суждения? Где провести границы между просто историческим фактом, событием и чем-то *действительно* из ряда вон выходящим? Отказаться от применения таких слов невозможно, раз наша культура пользуется ими для саморегуляции и как бы отгораживаясь от потока посредственности, но использовать их в качестве аргумента в споре или критерия оценки тоже нельзя. Во всяком случае, ценность такого «аргумента» для познания или просто для диалога с произведением будет не выше, чем от восторженного восклицания.

Целый ряд вопросов встает в связи с применимостью понятия шедевра. Существуют ли абсолютные шедевры? Или у каждой эпохи и цивилизации они свои? Почему японцы так любят «Джоконду» и барселонский храм Святого Семейства? Может ли шедевр по каким-то причинам перестать быть или считаться таковым? Можно ли ожидать новых шедевров сегодня, в эпоху тотальной тиражируемости всего и вся, или это удел прошлого? Как будет «шедевр» по-китайски или, скажем, на фарси? Имеем ли мы в виду одно и то же, называя шедевром драгоценность и собор, картину и гениально спланированный и выстроенный город? Может ли шедевр быть результатом коллективного творчества? Насколько в своей уникальности он репрезентативен для истории искусства или культуры? Есть ли у него цена? Если

произведение продано за двести пятьдесят миллионов долларов, оно *точно* шедевр?

Некоторыми из этих вопросов задавался еще в 1870-е годы Якоб Буркхардт, один из основателей современных наук о культуре[112]. Другие возникли в XX столетии, между авангардом и двумя мировыми войнами. «Что такое шедевры и почему их так мало?» – вопрошала муза кубистов Гертруда Стайн в конце 1930-х годов[113]. В 1984 году ей вторил крупнейший скульпторминималист Дональд Джадд. Такие сомнения – не праздные, потому что любой крупный музей или куратор выставки выделяют шедевры в своих экспозициях, временных или постоянных, а в путеводителе расставлены звездочки: * * * – «стоит путешествия», * * – «стоит заехать», * – «весьма интересно». Наконец, авторы учебников чуть ли не обязаны выстраивать структуру с учетом шедевров. И те и другие формируют наш культурный уровень и нашу систему приоритетов. А трагические события последних десятилетий в бывшей Югославии, Афганистане и Сирии подсказывают, что великие памятники не всегда могут быть сохранены цивилизованным международным сообществом или охраняться государством. Список нетрудно продолжить, поэтому следует обратить внимание на то, как понятие «шедевр» осмысляется в интересующем нас профессиональном поле.

* * *

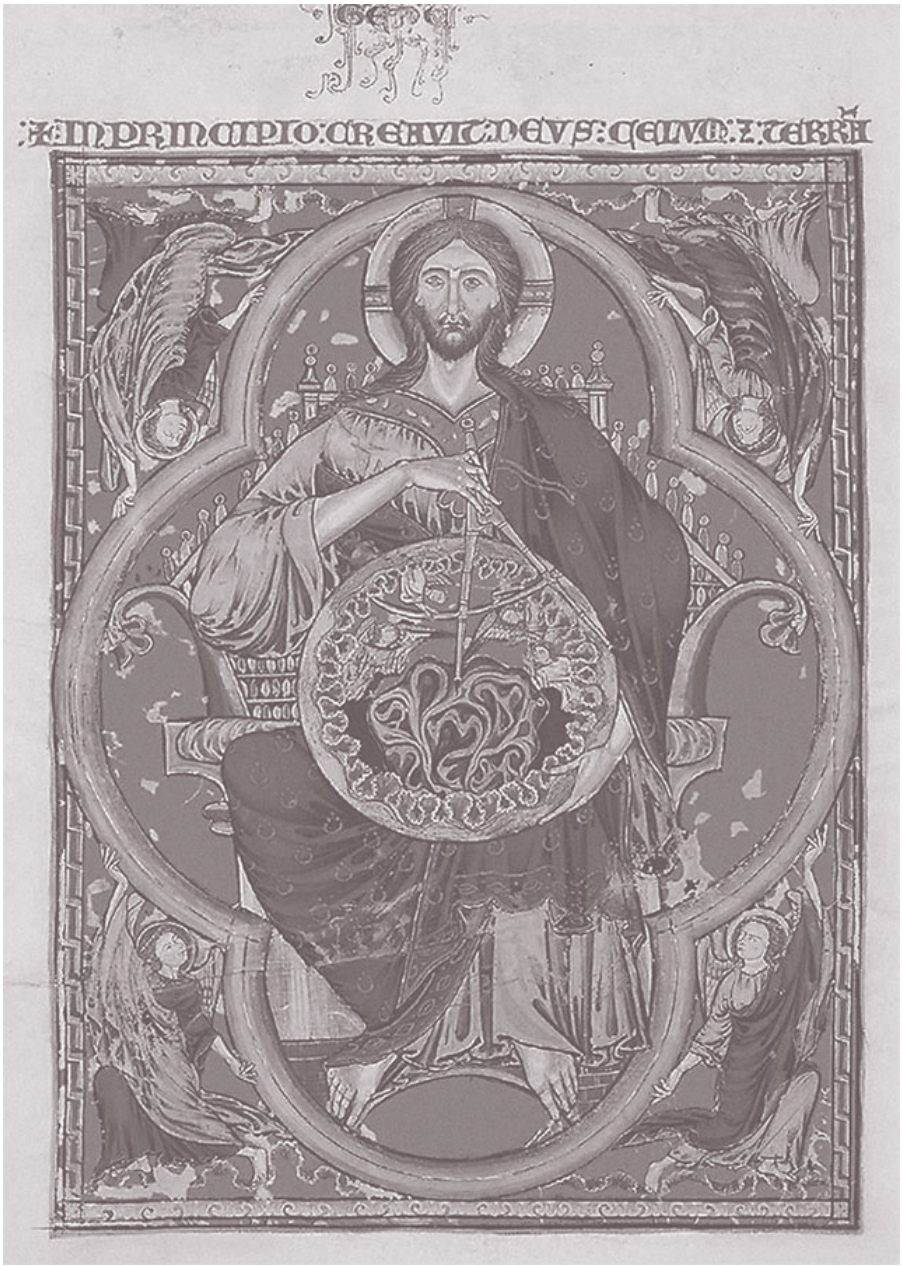
Первые биографы художников в XVI–XVII столетиях – Вазари, Бальдинуччи, Беллори – не пользуются итальянской калькой слова «шедевр», capolavoro, когда им нужно выделить выдающиеся произведения. Тем не менее это старофранцузское слово встречается уже в 1260-е годы в «Книге ремесел», составленной по распоряжению парижского прево (градоначальника) Этьена Буало. В этом замечательном тексте однажды, в связи с обычаями седельщиков, рассказывается мимоходом, но, видимо, как об устоявшейся среди ремесленников практике, что подмастерье, способный сделать chef d’œuvre, уже не нуждается в учителе, становится мастером и может вести самостоятельную практику[114]. В последующие столетия в ремесле этот обычай устоялся и часто детализировался. Создание и демонстрация «мастерского произведения» (ср. *англ.* masterpiece, *нем.* Meisterstück) стало «выпускной квалификационной работой», публичным экзаменом, путевкой в жизнь. Нетрудно догадаться, что это произведение

служило таким же механизмом прогресса, как экзамены, диссертации и конкурсы наших дней. Но речь шла не только о тех ремесленниках, которых резонно отнести к области искусства (о них говорится и у Буало), но и о сапожниках, скорняках, аптекарях. Кроме того, как во всех правилах, и в этом периодически возникали свои исключения, например, для сыновей мастеров. В том же Париже до конца XV века от начинающего ремесленника из местных требовался «полушедевр», от пришлого – полноценный. Ясно, что система таких «шедевров» – действенный механизм защиты рынков сбыта.

Известно, что в Европе искусство в Средние века и отчасти в Новое время формально создавалось в рамках ремесел, а значит, художники разделяли социальный статус и систему ценностей ремесленников, подчинялись уставам и неписаным правилам своих гильдий. Статус мастера (*лат.* magister) указывал на уровень профессиональной подготовки и в какой-то степени на талант, примерно так же, как в науке. Однако не все по-настоящему крупные художники, скульпторы, архитекторы и ювелиры позднего Средневековья, когда их имена вообще стали фиксироваться, подписывались титулом мастера, многие просто указывали свою профессию, ограничивались именем или даже инициалом. Кроме того, экзамен – не лучший повод для предъявления новаторства и оригинальности, которые мы привыкли видеть в шедевре. Работы молодежи оценивало старшее поколение, по определению относившееся к любой фантазии подозрительно. Мастера должны были оценить технику, виртуозность, уверенность руки, владение инструментом, вкус, знание формул, пожалуй, изобретательность. Но в интересах экзаменовавшегося, как и во все времена, было найти и ясно показать границу самостоятельности, за которую он не смел выходить[115]. Во всем этом, безусловно, можно видеть техническую и отчасти психологическую основу творческой деятельности многих поколений художников Европы, как минимум вплоть до индустриальной революции, но их chefs d'œuvre – «конкурсные работы», а не «шедевры». «Экзаменационное произведение», morceau de réception, требовавшееся для вступления во французскую Королевскую академию живописи и скульптуры, – прямой наследник тех же правил. И это при том, что Академия провозглашала «освобождение искусства» с момента своего основания в 1648 году, и вступали в нее не юнцы, а сформировавшиеся художники.

Какие-то метафизические ценности и представления должны были накладываться на ремесленные обычаи. И это тоже произошло в позднем Средневековье. Параллели можно найти в

панегирической поэзии. В конце XV века Жан Молине, официальный историограф и поэт бургундского двора, обращается к своей покровительнице Маргарите Австрийской, будущей герцогине Савойской: «изысканный шедевр, премудрая Сивилла». По совершенно иному поводу, в связи с гибелью Карла Смелого в 1477 году, он ополчается на «лживую Ати́ропос», унесшую жизнь «лучшего шедевра природы»[116]. Взяв слово из лексикона ремесленников, поэты-риторы стали применять его к человеку, следуя общепринятой логике христианской антропологии: человек – венец творения. Приблизительно с 1200 года Творца стали иногда изображать «божественным ремесленником» с циркулем в руках, вычерчивающим сферы мироздания[117]. Это вовсе не было принижением божества (по определению не нуждающегося в инструментах для сотворения мира *из ничего*), но напротив – обожествлением ремесла и художества (илл. 39). Весь мир представлялся христианину совершенным творением совершенного Мастера, но человек в его трудах – «венец», то есть не первое и не рядовое, а последнее, венчающее шестидневные труды, произведение Бога. Века спустя, следуя устойчивой идее, в 1675 году первый историк немецкого искусства Иоахим фон Зандрарт называл человека «совершенным шедевром Всевышнего» (Meisterstück).

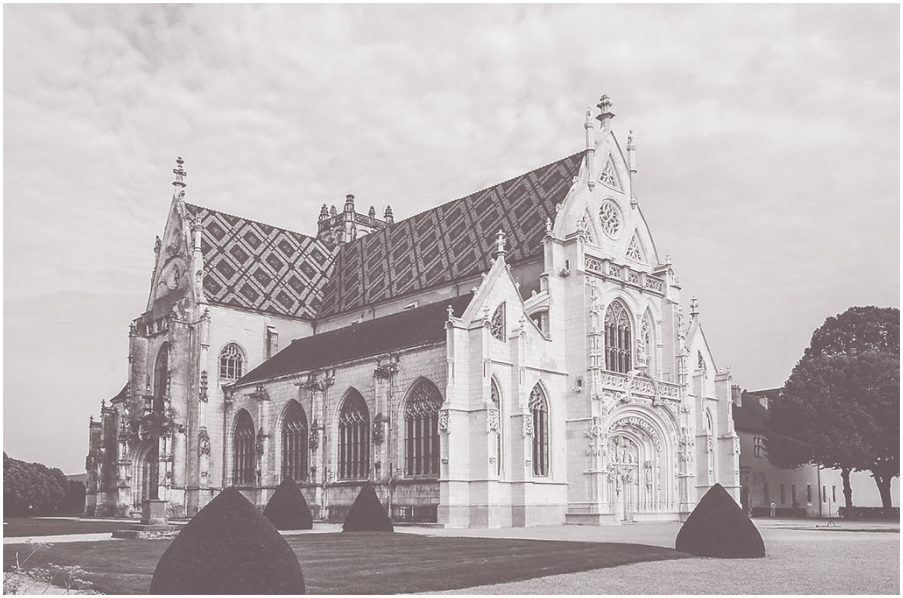


39. Сотворение мира. Фронтиспис Морализованной библии Людовика Святого. До 1234 года. Париж. Сейчас: Толедо. Сокровищница Кафедрального собора Св. Марии

Ученик Микеланджело Вазари закрепил этот многовековой процесс во вступлении к биографической части своих «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»: «Божественный зодчий времени и природы, обладая

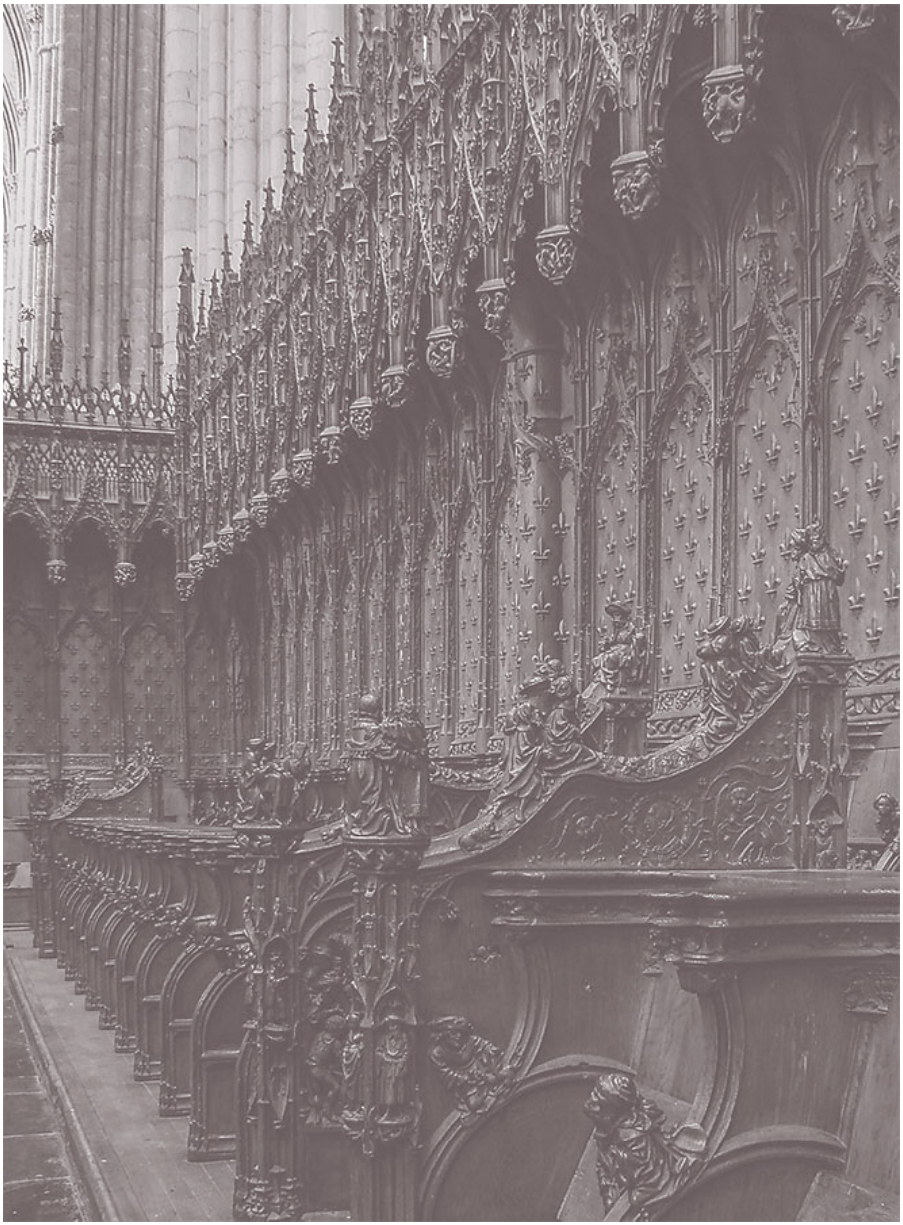
высшим совершенством, восхотел показать на несовершенном материале, как можно отнимать от неба и добавлять к нему способом, обычно применяемым добрыми ваятелями и живописцами, которые, добавляя и отнимая на своей модели, доводят несовершенные наброски до той законченности и совершенства, которых они добиваются»[118]. На самом деле, такое явное обожествление труда художника, отражающее мировоззрение круга Микеланджело, можно встретить и ранее. Но все же именно в эпоху Возрождения оно стало одним из принципов искусства и критерием «божественности», «совершенства», «тонкости», «изысканности», «виртуозности» – основных понятий ренессансной эстетики[119].

В начале XVI века при создании усыпальницы той же Маргариты Австрийской и ее семьи в Бру (Бургундия) впервые появляется слово «шедевр» как осознанно поставленная перед мастерами художественная задача: мы находим его не только в панегириках, но и в контракте. Заказчица ожидала чего-то невиданного. Судя по всему, сообщая о реальных расходах, смелости замысла, мастерстве исполнения всех деталей, слово «шедевр» в деловом документе свидетельствовало и об испытанной эрцгерцогиней гордости. Невиданность, чудесность задания были проекцией феодального достоинства заказчицы, дочери императора Максимилиана I и крестной матери императора Карла V. Но отчасти дело и в ее местном патриотизме: Бру, действительно вызывавший восхищение королей, стоял в стороне от больших дорог европейской политики как тогда, так и сегодня (илл. 40).



40. Королевский монастырь Бру. Архитектор Луи ван Бодегем. 1506–1532 годы. Бургундия

В раннее Новое время этот локальный патриотизм породил такой жанр эрудитской литературы, как описания древностей и диковин городов, областей и целых стран. В них-то и закрепилось применение слова «шедевр», поскольку авторы вообще любили использовать превосходную степень. Например, в 1620-е годы Адриан де ла Морлиер в «Древностях, историях и достопримечательностях Амьена» описал знаменитый собор XIII века как абсолютный шедевр, причем восхвалял не столько его высоту (это самый высокий неф Европы), сколько совершенство пропорций. Но внутри шедевра он выделил как самостоятельный «шедевр, даже скорее чудо резьбы и плотницкого дела» хор, созданный в начале XVI века и, по счастью, тоже сохранившийся (илл. 41). Причем его ценность – в так называемых мизерикордиях, откидных сиденьях для клириков: когда клирик встает во время богослужения, это сиденье откидывается, а на оборотной стороне его красуется какая-нибудь шутливая сценка, *дрольри*, перекочевавшая сюда прямо с полей средневековых рукописей. Интересно, что полное эстетическое несоответствие высокой готики бытовавшему в XVII столетии классицизму не помешало автору проявить не только восхищение патриота, но и чутье историка, краеведа, ценителя архитектуры[120].



41. Хор Амьенского собора. 1508–1519 годы. Амьен

Умение и готовность восхищаться чудесами природы и древности, безусловно, лежат в основе идеи шедевра на самом глубинном уровне. В Средние века не забывали о чудесах света и всяких mirabilia. Путешественники и паломники умели оценить по достоинству увиденное и передать свое восхищение в стихах и прозе. Абсолютно во всех многочисленных греческих и славянских описаниях Св. Софии Константинопольской VI–XV веков о ней говорится в превосходной степени. В начале XIII века

англичанин Магистр Григорий описал в «Рассказе о чудесах города Рима» увиденные им памятники языческой древности, проигнорировав вовсе христианские святыни, но расхвалив мастерство древних зодчих и скульпторов. Чуть позднее Ресторо д'Ареццо восхвалял «мудрость» и «тонкость души» художников и резчиков, создававших античные вазы и саркофаги, которые он находил, описывал и, видимо, копировал в родной Тоскане[121]. Англичане с XII века восхищались Стоунхенджем и соревновались, предлагая теории о его происхождении, естественно, магическом. В поэтическом романе «Мон-Сен-Мишель» Гийома де Сен-Пера (конец XII в.), посвященном знаменитому нормандскому святилищу архангела Михаила, паломники «на гору и на храм глядят / и восхищенья не таят»[122]. Неудивительно, что святилище стали называть попросту Чудом, Merveille, и этот статус закрепился за памятником до наших дней. Тем же словом привычно было описывать красоту женщины, рукотворный образ или предмет, природную диковину, как увиденную, так и невиданную, фантастическую, наконец, весь тварный мир.

Слово «шедевр» фактически звучало в устах многих ренессансных мыслителей как аналог «чуда». В 1560 году, в разгар религиозного раскола, Жан Кальвин во французской версии своих «Наставлений в христианской вере» писал о «прекрасном шедевре мироздания», а Лютер называл величайшим из всех деяний Бога его Heubtwerk (точный аналог французского chef d'œuvre) – Боговоплощение. Сплав этой своеобразной средневековой «культуры чуда», обычаев ремесленных гильдий и новых, сформированных Ренессансом представлений о творческом акте и творческой индивидуальности и породили сначала идею, а затем и культ шедевра.

Век Просвещения старательно разрабатывал объективное мерило Прекрасного, искал критерии для определения хорошего вкуса, параллельно разрабатывая принципы историзма, то есть стремился оценивать классические произведения искусства, понимая, что они были созданы в прошлом, для зрителей из других поколений. Нетрудно догадаться, что взгляд ценителя был направлен либо на античные древности, либо на Ренессанс, либо на собственный век. Мода на Китай, *шинуазри*, как и на Персию, не поколебали европоцентризма в художественной иерархии: все «чужое» не выходило за рамки украшения быта. Спорили о сравнительных достоинствах отдельных шедевров, о пальмах первенства, иногда провозглашали верховенство «гения» (например Рафаэля) по отношению к его же творениям (например, к рафаэлевскому «Преображению»).

В начале XVIII века Роже де Пиль расставил оценки по двадцатибалльной шкале, как в лицее, выдав 18 лучшим картинам, 19 – несуществующему шедевру, который можно себе представить, и 20 – несуществующему шедевру, который вообразить невозможно. Смельчаки, оригинальничая, могли выдвинуть в первый ранг ученика гениального учителя, например, ученика Рафаэля Джулио Романо с его фресками в мантуанском палаццо дель Те (1532–1535): они оригинально развивали некоторые принципы творчества позднего Рафаэля. При этом путеводитель Дж. Ричардсона (1728), которым пользовались молодые английские аристократы, отправляясь в большое путешествие (гран-тур, *фр.* grand tour) для получения эстетического воспитания, с уверенностью сообщал, что гравюра Маркантонио Раймонди, друга Рафаэля (илл. 42), дает лучшее представление о болонском «Экстазе святой Цецилии», чем оригинал (илл. 43). Неудивительно, что в 1790 году один из путешественников, Адам Уокер, судя по его дневнику, минут пятнадцать глядел на шедевр, но так и не понял его смысла: какая-то девушка пытается продать органчик трем занудам (их четверо), св. Петр (на самом деле – Павел, легко узнаваемый по мечу) вроде бы заинтересовался, но девушка так и не смогла убедить покупателей купить инструмент, потому что он сломался[123].

42. *Маркантонио Раймонди.* Экстаз святой Цецилии. Гравюра на металле по картине Рафаэля. Около 1515 года. Вашингтон. Национальная галерея искусства

43. *Рафаэль.* Экстаз святой Цецилии. Около 1514 года. Болонья. Национальная картинная галерея

Простое сравнение картины с гравюрой показывает, что оригинала Уокер либо не видел, либо не заметил: он описал как

раз версию Маркантонио, на которой изображена более ранняя версия картины Рафаэля. Но авторитет этого гравёра был устойчивым, именно его гравюры с картин и фресок прославили урбинского мастера в Европе[124]. Поэтому суждение англичанина типологически напоминает суждения тех, кто по сей день делают выводы о произведениях искусства, доверяя репродукциям. Между тем масштабный алтарный образ, сопоставимый с «Сикстинской мадонной», привел болонцев в восторг сразу, как только прибыл в Болонью.

Настоящими творцами идеи шедевра, передавшейся искусствознанию и эстетике XX века, были романтики. «К сожалению», – добавляет Ганс Бельтинг, потому что речь, с его точки зрения, идет об утопии, фетише, фантоме и прежде всего о мифе, многое определившем в европейском искусстве последних столетий[125]. Этот миф отразился уже в бальзаковском «Неведомом шедевре», опубликованном в первой редакции в 1831 году. В замечательной новелле показана тоска романтиков по недостижимому идеалу. Шедевр невидим и неведом, он – плод воображения, реально существует лишь «вера в искусство», как восклицает Френхофер. Новеллу читали Гоген, Сезанн, Врубель и Ван Гог – и все четверо всерьез намеревались создать шедевр, считая все свое творчество лишь подготовкой к главному произведению.

Масштабное гогеновское полотно «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» стало завещанием мастера, намеревавшегося покончить с собой на острове Таити. Мане наиболее сложен, «философичен» и «меланхоличен» в «Баре в “Фоли-Бержер”»[126], своей последней, поистине великой работе, – возможно, это было связано с болезнью художника. Известно, какое значение придавал «Падшему демону» Врубель и как повлияли на состояние его здоровья и работа над ним, и реакция современников, в особенности друзей[127]. Наконец, Пикассо, тоже читавший и иллюстрировавший в 1927 году «Неведомый шедевр»[128], кажется, по совету лидера сюрреалистов Андре Бретона поселился на улице Гран-Огюстен и там, где происходило действие новеллы, создал шедевр, «Гернику», старательно зафиксировав в рисунках и фотосессиях все этапы своей эпической работы.

Сейчас трудно в это поверить, но для того чтобы «Джоконда» превратилась в фетиш, понадобилось не глубокомысленное молчание барона Денона, а поэтические таланты романтиков – французского писателя Теофиля Готье и оксфордского профессора Уолтера Патера, возможно, мечтавшего о лаврах открывателя Античности Иоганна Винкельмана. Именно Патер,

не побоявшись назвать леонардовскую модель «вампиром», парадоксальным образом возвел ее в ранг символа, своего рода персонификации Искусства, мастерски придав ей мистическую ауру и одновременно дав читателю иллюзию диалога с гением и с вечностью[129]. Патером зачитывались и заслушивались не только эстеты вроде Оскара Уайльда (автора не только «Портрета Дориана Грея», но и замечательного эссе «Критик как художник» 1890 года[130]), но вся культурная Европа. Его внимательно проштудировал Зигмунд Фрейд – и попытался проникнуть в душу Леонардо, прочесть его детские страхи и страсти в улыбке все той же Моны Лизы. Фрейдовское психоаналитическое прочтение сохраняет определенный авторитет по сей день, несмотря на планомерную критику, которой его подверг в свое время историк искусства Мейер Шапиро[131].

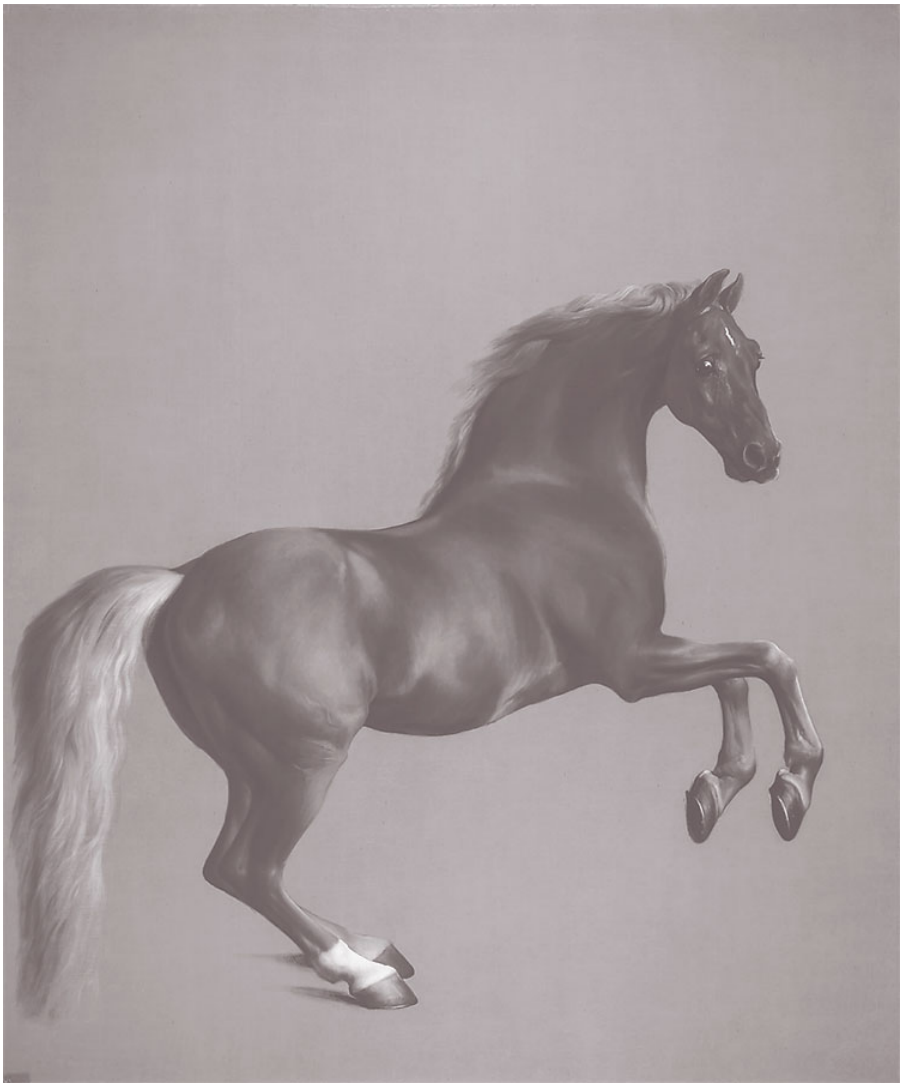
Реакция на фетишизацию искусства не заставила себя ждать. Когда в 1911 году трагикомическим образом «Джоконду» похитили, футуристы ликовали, ведь их лидер Маринетти требовал «покончить с шедеврами». Через два года картину вернули на место, и те же футуристы устроили символическую похоронную процессию. В 1919 году Марсель Дюшан пририсовал репродукции на открытке усы, доверив приятелю, Франсису Пикабиа, бородку, написал «L.H.O.O.Q.», что звучало по-английски как look, а на французском произносилось как elle a chaud au cul («у нее зад горит»). Получившееся художник назвал «дадаистской картиной Марселя Дюшана». Писатели Андре Жид и Олдос Хаксли дали этой выходке литературное истолкование, заодно зафиксировав значимость события в истории искусства. «Джоконда» так же сохраняет свой исключительный статус даже в гигантской коллекции Лувра, но и по-прежнему остается предлогом для рефлексии художников над творчеством в целом. Такова, например, картина Эрика Булатова «Лувр. Джоконда» (1997–1998/2004–2005), где толпа туристов почти полностью заслоняет знаменитую картину[132].

В 1917 году Дюшан выставил, положив его «на спину», обычный писсуар, вывел на нем кляксой загадочное имя R. Mutt и назвал экспонат «La fontaine», что можно передать как «Фонтан», а можно как «Источник». И парадоксальное переименование (писсуар никак не «фонтанирует», а напротив, собирает), и поворот на девяносто градусов, и, наконец, дерзкая претензия на то, что сошедший с конвейера реди-мейд (готовое изделие), которого коснулись мысль и рука художника, уже есть искусство, должны были уничтожить саму идею шедевра. «Черный квадрат» Малевича на выставке 1915 года претендовал на схожую роль: как и многие его современники, автор мечтал поставить точку в

развитии искусства. В обоих случаях речь идет о манифестах, социокультурные функции которых в чем-то совпадали и совпадают с социокультурными функциями шедевров. Ко всему прочему, оба манифеста «сработали», были растиражированы самими авторами и стали вехами, несмотря даже на то, что в первом случае устроители выставки демонстрировать писсуар отказались[133].

Существование шедевра обусловливается тремя факторами: 1) кто-то решает, что нечто – шедевр; 2) он должен быть доступен, выставлен так, чтобы произвести впечатление; 3) зритель должен обладать способностью получить это впечатление. Химическая реакция между тремя этими «реагентами» может быть неожиданной, в том числе трагичной для произведения. Аура шедевра, ставшая социокультурной доминантой, бывает столь сильной, что выводит восприятие за грань эстетики, и это отчасти объясняет, почему жертвой нападения в мирное время становятся именно знаменитые полотна: «Даная» и «Ночной дозор» Рембрандта, «Пьета́» Микеланджело, «Венера с зеркалом» Веласкеса. Об этом нам предстоит поговорить отдельно.

С точки зрения директора крупного музея, шедевр – результат согласия между публикой, художником и теми, кто их объединяет. Произведение обязано быть сложным, амбивалентным, загадочным, даже если изображена «просто» лошадь. Монументальное полотно «Уистлджекет» Джорджа Стаббса (1762) было куплено Национальной галереей в Лондоне в 1997 году за одиннадцать миллионов фунтов. Естественно, пришлось доказывать уникальный статус покупки (илл. 44). Галерее это удалось, но современники Стаббса и Уистлджекета и заказчик картины считали шедевром все же не ее, а модель, действительно прекрасную, – одного из лучших скакунов Англии того времени. Тем не менее картина-таки считается чем-то вроде «лучшего конного портрета, созданного в Великобритании». Даже очередь на Трафальгарской площади, как уверял тогда директор, могла служить лакмусовой бумажкой: она свидетельствовала о доверии посетителя к комиссии по закупкам и к авторитету художника – прекрасного знатока лошадей, биолога и, в общем, отличного анималиста[134]. То есть налицо психологический механизм, схожий с тем, который поддерживает банковскую систему и правительства.



44. *Джордж Стаббс.* Уистлджекет. 1762 год. Лондон. Национальная галерея

* * *

Рассмотрев разные точки зрения на то, что такое шедевр, в их историческом развитии, попробуем теперь проанализировать одно из знаковых произведений эпохи, которая все эти точки зрения если не ниспровергла, то поставила под сомнение.

В начале июня 1937 года испанский павильон Всемирной выставки искусств и техники в Париже, спустя полмесяца после ее открытия, выставил монументальное полотно, которое

республиканское правительство Испании заказало зимой того же года Пабло Пикассо, – «Гернику» (илл. 45)[135]. Испанский художник давно жил в Париже, на пике славы, нередко можно было слышать авторитетные голоса, называвшие его крупнейшим художником современности. Тем не менее предыдущие два года были для него очень сложными в личном плане, и это вылилось в застой в творчестве. Пикассо говорил своему другу и коллекционеру Даниэлю-Анри Канвейлеру, что готов взяться за что-то монументальное, на тему своего времени, а не своего внутреннего мира. Такой ход мыслей обычно для художника уже не характерен и отражает, конечно, гнетущую атмосферу тяжелых предвоенных лет. И вот – заказ от республиканского правительства, назначившего знаменитого эмигранта директором Прадо in absentia, заочно. Участие в парижской выставке давало художнику возможность сказать что-то важное в полный голос.

45. *Пабло Пикассо*. Герника. 1937 год. Изначально: испанский павильон. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Мадрид. Национальный музей «Центр искусств королевы Софии»

Эмигрант Пикассо впервые всерьез включился в политическую жизнь родины[136] и одновременно впервые принял государственный заказ, в котором формально ему не навязывали ничего, кроме того, что картина должна была быть сильной и большой. Однако существовало более серьезное внешнее условие, которое нельзя было не учитывать: международная выставка была задумана французским правительством, чтобы показать лишь то, что объединяет людей, исключив все намеки на разногласия и вражду. Следствием этого принципа стал запрет на какую-либо политическую пропаганду и проявление вражды. Испанское правительство в специальном рескрипте подчеркивало, что в украшении салона нет места инсинуациям в отношении стран

третьего мира: любые намеки будут исключены как провокации. Намеки и символы, как считал заказчик, не требуются для того, чтобы создавать революционные произведения. Неудивительно, что поначалу художник принялся довольно вяло разрабатывать любимую тему – художника в своей мастерской, – то есть очередной памятник саморефлексии.

Печальная ирония в этой истории заключалась в том, что настоящими символами выставки, помимо появившейся с опозданием «Герники», оказались расположенные друг напротив друга павильоны СССР и Германии, одинаково помпезные и претенциозные творения любимца Гитлера Альберта Шпеера и советского архитектора Бориса Иофана. Символическое противостояние германского орла и мухинских рабочего с колхозницей также бросалось в глаза издалека. Республиканская Испания опоздала со своим павильоном на месяц, и он стал в каком-то смысле реакцией, причем довольно воинственной, на не менее воинственное послание Рейха. Посетитель видел у входа в павильон огромную фотографию республиканских солдат, девиз «Мы сражаемся за единство Испании» и монументальное полотно земляка Пикассо сюрреалиста Жоана Мирó «Жнец», утерянное вскоре после выставки, в 1938 году. В любом случае весной Пикассо долго ничего не мог придумать, пока 26 апреля мир не вздрогнул от известия о бомбардировке небольшого баскского городка на границе Бискайи, осуществленной элитным гитлеровским легионом «Кондор» по приказу Франко. Тысяча шестьсот пятьдесят четыре убитых, восемьсот восемьдесят девять раненых – мужчин, женщин, детей, стариков. Это произошло почти накануне открытия выставки, когда сотни немецких рабочих достраивали пятидесятиметровый памятник величию Рейха на эспланаде Трокадеро.

Увидев 1 мая фотографии с места трагедии в вечерней газете *Ce soir*, Пикассо сделал несколько первых рисунков: мать, бегущая с ребенком на руках, раненая лошадь, голова быка, перерезанные горла, горящий дом, кровавокрасные слезы на лицах. Когда искусствовед Андре Мальро, тоже помогавший испанским республиканцам, зашел к другу, он увидел на полу чистый холст размером 3,5 × 7,8 метра и эти рисунки, разложенные перед ним. Художник сказал примерно так: «Я хочу, чтобы они сами забрались на картину, как тараканы»[137]. Благодаря замечательным фотографиям художницы Доры Маар, тогдашней новой подруги Пикассо, можно проследить за тем, как возник шедевр, увидеть его «состояния», как в рембрандтовских гравюрах, и тут даже эта его типичная хлесткая фраза обретает смысл. Картина, конечно, не коллаж, она написана маслом. Но

вся ее гамма – черный, белый и серый, а рисунки – цветные. Столь резкую перемену Пикассо объяснял – явно с обычной своей насмешкой – тем, что спешил: действительно, выставка уже открывалась, когда он только начал работать. Очевидно, однако, и то, что цветовая гамма подражает черно-белым фотографиям (отсылка к работе в прессе Доры, несомненно влиявшей на мастера), подражает и военному репортажу. Своеобразная рябь, легко читающаяся на теле раненой лошади, – условное изображение газетных вырезок, которыми кубисты активно пользовались в 1910-е годы, но которые здесь резонно были бы восприняты как четкая, а значит недопустимая, отсылка к актуальным событиям[138]. Некоторое время Пикассо намеревался прикрепить к каждому персонажу вырезанную из красного картона крупную каплю, чтобы изобразить пролитую кровь, но отказался – или вынужден был отказаться – от этой идеи. Контрастное сополагание трех цветов показалось ему достаточно четкой отсылкой к столь же контрастным фотографиям из разбомбленной Герники и столь же контрастным заголовкам в газетах всего мира, черным по белому кричавшим о бойне. Картина должна была кричать.

И теперь нам надо осознать главное: по условиям выставки, равным для всех, для супердержав и для гениев, Пикассо не имел права изображать войну. Это значит, что перед тысячами посетителей предстало не батальное полотно. Здесь нет ни самолетов, ни бомб, а лишь люди, кричащие от боли и ужаса при свете электрического солнца, или трупы с криком, уже не слышным, но застывшим на их лицах немым укором живым. Лошадь, раненная в бок, символизирует невинную жертву. Бык слева напоминал о корриде, жестокость которой занимала и Пикассо, и его великого предшественника Гойю. Мифу о Минотавре и корриде Пикассо посвятил в 1935 году серию офортов. Но бык считался одним из военных символов республиканцев, хотя этого тогда не заметили даже крупные критики, знавшие мастера лично. Мертвый мужчина в левом нижнем углу, у основания пирамиды, на которой выстраивается композиция, – воин, вышедший с мечом против бомбардировщиков. Его левая рука искалечена раной, напоминающей стигматы Христа. Следуя испытанному кубистическому принципу, обновленному в период так называемых метаморфоз, Пикассо легко перемещает на плоскости и подвергает гротескной гиперболизации и трансформации предметы, части тела, создает непередаваемое на словах ощущение хаоса, паники, над которыми он, однако, парадоксальным образом властвует.

Можно и нужно искать источники образов Пикассо как в его собственном творчестве, так и вне его. Мертвый человек под копытами лошади взят из гравюры Ганса Бальдунга Грина «Околдованный конюх». Конь имеет и апокалиптические коннотации, которые художник мог почерпнуть из средневековых иллюстрированных комментариев на «Апокалипсис» Беата Льéбанского. Одна из них, «Апокалипсис Сен-Севера», хранится в Национальной библиотеке Франции (илл. 46), другие он мог знать по научным публикациям. Североиспанское происхождение подобных апокалипсисов было созвучно патриотизму художника и бискайской теме, но здесь и прочувствованное им через тысячелетие стилистическое и, если угодно, эмоциональное родство. Образ восседающей на коне Вавилонской блудницы важен для понимания образа коня в центре композиции «Герники»[139]. На подготовительном крупноформатном картоне видно, что другая центральная фигура картины – павший воин, поднявший к небу сжатый кулак, символ военной солидарности республиканцев, известный уже по картине Сальвадора Дали «Мягкая конструкция с варёными бобами. Предчувствие гражданской войны» (1936). Пикассо отказался от этой композиционной вертикальной доминанты, видимо, как от слишком «говорящего» мотива. Отказался он и от серпа и молота, которые, судя по подготовительным рисункам, в какой-то момент вложил в руку одного из персонажей: достаточно было выйти из павильона, приютившегося в тени гигантов, чтобы увидеть в руках мухинских «Рабочего и колхозницы» орудия пролетариата, направленные против гордо отвернувшегося от них имперского орла. Наконец, сама аллегоризация войны была известна Пикассо по творчеству как классиков (Гойя, Жерико, Делакруа), так и авангардистов его поколения, от произведений футуристов до триптиха «Война» Отто Дикса (1929–1932), подлинного антивоенного манифеста. Присутствие более ранних пикассовских образов 1930-х годов также бросалось в глаза знатокам, как и возвращение к кубизму, то есть в какой-то степени стилистический разворот в прошлое при изображении сюжета сугубо актуального.

46. Четыре всадника Апокалипсиса. Миниатюра из рукописи «Апокалипсис Сен-Севера» Беата Льебанского. Лист 108об – 109л. 1047 год. Середина XI века. Юго-Западная Франция. Сейчас: Париж. Национальная библиотека Франции. Рукопись BnF lat. 8878

Что же заставляет нас почувствовать, что на полотне изображена именно идущая в те дни война? То, чего на картине нет, но наш разум как бы достраивает *над* картиной, за пределами рамы. На возможность такого достраивания (далеко не всегда допустимого и не всегда оправданного, потому что картина неизменно замкнута на себе) указывают, во-первых, вытянутый формат полотна, во-вторых, подвальная лампочка на низком потолке и особенно лицо и рука человека, словно пытающегося проникнуть в помещение сверху. Число жертв, их присутствие на всем пространстве картины заставляют услышать пулеметную очередь, а яркий свет лампы – увидеть ослепляющий огонь зажигательных бомб. Те, кто хочет спастись или помочь, словно силятся разорвать навязанные им картиной границы. Такая нарочитая хаотическая сдавленность композиции подсказывала зрителю: он должен увидеть над ней то, чего даже гениальный художник не мог себе позволить изобразить – крылатый легион «Кондор» в испанском небе.

Полвека спустя, когда мир содрогнулся от уничтожения пассажирского южнокорейского «Боинга» советскими ВВС в ночь с 31 августа на 1 сентября 1983 года в небе над Сахалином, Жорж Матьё отреагировал на событие масштабным полотном

«Уничтожение 269» («Le Massacre des 269»), указав число погибших в «Боинге». В атмосфере холодной войны на ее последнем витке, осенью 1985 года, полотно стало, естественно, «гвоздем программы» на персональной выставке знаменитого мастера в Авиньоне и получило премию французского телевидения[140]. Здесь вообще нет ничего фигуративного, но лишь взрыв, всполохи, разломы. Поскольку трагедия произошла на границе видимого и невидимого (соответствующие прессслужбы упражнялись в разоблачениях, обвинениях и самооправданиях), для выражения элементарного человеческого возмущения потребовалось воображение художника, создавшего собственный, «каллиграфический» язык: *лирическую абстракцию*. И вместе с тем уже формат картины, вытянутый в два с половиной квадрата прямоугольник размером 130 × 340 сантиметров, напоминал зрителю «Гернику».

Теперь о свете у Пикассо. Картина строится на парадоксальном сочетании света электрического, идущего одновременно от лампы и от невидимого военного прожектора, от лампочки в руке, и света солнечного, врывающегося в распахнутое окно. Кто-то мог видеть в этом сочетании «луч надежды», кто-то, напротив, не хотел простить художнику полное отсутствие пафоса победы, столь нужного воевавшим республиканцам. Но есть и другое объяснение. Одним из «посланий» выставки человечеству был настоящий гимн электричеству и свету. Дворец света украсило огромное полотно Рауля Дюфи «Фея электричества» (илл. 47) размером шестьсот двадцать четыре квадратных метра. Сто десять персонажей, хоть как-то причастных к истории открытия электричества, от Архимеда до Эдисона, старательно подписаны, чтобы обывателю легче было ориентироваться. Отметим только, что и здесь композиция зиждется на световой пирамиде, в которой источником свечения является гигантская фигура феи. Здание, замыкавшее перспективу Марсова поля, встречало посетителей огромным экраном на фасаде, на который проецировались фильмы. Рядом в последний момент поставили новый маяк для острова Уэссан с самым мощным в мире прожектором, который по ночам освещал Париж так, как с 2000 года освещает его прожектор Эйфелевой башни. Наконец, павильоны воздухоплавания и железных дорог были украшены живописными композициями размерами семьсот восемьдесят и тысяча семьсот семьдесят два квадратных метра соответственно, созданными по заказу правительства пятьюдесятью художниками под руководством Робера и Сони Делоне. Результат: ансамбль цветовых ритмов, радостная песня о приключениях современного

человека. Успех вышел феноменальным, прогрессивное человечество могло радоваться чудесам индустриализации, правительство поверило в разрядку хотя бы внутренней напряженности, а любители искусства вновь увидели хорошую живопись поистине ренессансного размаха. Не шедевры, добавим мы, – но ренессансного размаха. Выставка в прямом смысле слова искрилась всеми цветами радуги.

47. *Рауль Дюфи*. Фея электричества. Фрагмент панно. 1937 год. Изначально: павильон электроэнергии. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Париж. Музей современного искусства

И снова для понимания внутреннего строя интересующей нас картины нам понадобился этот контекст, о котором ничто не напоминает в зале мадридского Национального музея «Центр искусств королевы Софии». Жизнерадостной – и глубоко лживой, как ему казалось, – светозарности выставки, в создании которой участвовали и его друзья с Монмартра, художник противопоставил свечение совсем иного рода. Свет в его картине – сигнал тревоги, возвещающий сумерки цивилизации, а не полдень. Голос Пикассо оказался пророческим, и это многие поняли уже тогда: «Раз Пикассо почувствовал необоримую потребность подарить испанскому павильону, приютившемуся в тени германского, кошмар “Герники”, раз он противопоставил правдивое слово потоку льстивой лжи, это на счету не у организаторов выставки, а у всего мира»[141] – так, рассуждая о цветовой гамме, писали в газете *The Manchester Guardian*. Реакции на картину, на самом деле, были диаметрально противоположными, но британский журналист уловил вселенский масштаб послания Пикассо. Герберт Рид взвешенно и одновременно пронзительно писал в журнале *London Bulletin*:

«Единственным логичным памятником может быть лишь памятник, скажем так, в негативе. Памятник разочарованию, отчаянию и разрушению. Величайший художник наших дней неминуемо должен был прийти к такому выводу»[142].

Когда современники взялись расшифровывать символы, в «Гернике» увидели закодированную религиозную картину на тему жертвы. Сам Пикассо всегда скептически относился к подобным расшифровкам и бесконечным поискам символов за конкретными предметами, считал их досужим делом зрителей, но никак не автора. Отнекиваясь, он твердил, что бык для него – просто бык[143]. Вряд ли мастер, ненавидевший ханжеский католицизм Франко, думал в этом направлении. Кроме того – снова важная деталь, остающаяся за кадром, – франкистская Испания была представлена на выставке не официально, а по специальному приглашению Ватикана, в капелле Римской католической церкви. Ее алтарь украшало полотно, изображающее невинные жертвы республиканцев, чьи души возносятся на небо: «Святая Тереза Иисуса участвует в Испанской гражданской войне» (илл. 48). Автором этого алтарного образа был не кто иной, как каталонец Жозеп Мария Серт, отвечавший от лица франкистского правительства за сохранение и каталогизацию коллекции Прадо, дядя архитектора Жозепа Луиса Серта, построившего павильон республиканской Испании. Гражданская война не оставила в стороне никого…

48. *Жозеп Мария Серт.* Святая Тереза Иисуса участвует в

Испанской гражданской войне. 1937 год. Изначально: павильон Святого Престола. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Мадрид. Национальный музей «Центр искусств королевы Софии»

В послании Пикассо был и прямой вызов Рейху, вероятно, даже лично Гитлеру. Такое возможно: вспомним чаплиновского «Великого диктатора», вышедшего на экраны в 1940 году. 1937 год был отмечен войной, которую неудавшийся акварелист развязал против всего современного искусства, войной, обернувшейся ссылками, экспроприациями, бесстыжей торговлей на аукционах сотнями конфискованных полотен лучших художников начиная от импрессионистов и заканчивая Кандинским, Клее, Шагалом. Многомиллионная Германия завороженно слушала по радио тирады фюрера, угрожавшего психушкой, тюрьмой и кастрацией всем тем «дегенератам», которые смели писать небо зеленым, а траву – синей. Мюнхенская выставка «Дегенеративное искусство» была задумана и обставлена как манифест новой культурной политики: с «неправильным» искусством было «покончено»[144].

Вызов каталонца против такого насилия был услышан. Националсоциалистская пресса обвинила его в провокации по отношению к странам – участницам выставки. По счастью, добавлял автор статьи «Дегенеративное искусство на Парижской выставке» в «Нижнесаксонской газете» (*Niedersächsische Tageszeitung*), голос Пикассо одинок, поэтому картина абсолютно лишена силы[145]. Средства большевистской пропаганды, продолжал он, выставлены напоказ: красный павильон испанцев сам по себе уже представляет повод к интервенции. Пикассо сильно удивился бы, оказавшись окрашенным в красный: в Коммунистическую партию Франции он вступил только в 1944 году. Более того, коммунистическая газета *L'Humanité* ограничилась репродукцией, Луи Арагон, редактор газеты *Ce soir*, не сказал ни слова: возможно, коммунистам его картина показалась слишком мало революционной, слишком слабым призывом к бою, неудавшейся пропагандой. А может быть, коммунисты почувствовали скрытую угрозу и собственной культурной политике? Многие иллюзии французов авторитетный писатель Андре Жид развеял уже своим эссе «Возвращение из СССР», опубликованным в 1936 году.

Прежде чем попасть в Испанию, картина путешествовала сначала по Европе, затем с 1939 по 1981 год находилась в Музее современного искусства в Нью-Йорке, который и сделал ее всемирно знаменитой. Пикассо ни при каких условиях не

соглашался на ее демонстрацию в Испании, пока у власти был Франко, даже несмотря на то что каудильо, как ни парадоксально, в конце жизни склонен был увидеть ее на испанской земле. Условием прибытия на родину едва ли не самой «испанской» и уж точно самой патриотической своей картины мастер считал установление в Испании республики. Только через несколько лет после смерти обоих непримиримых противников, когда Испания стала конституционной монархией, MoMA согласился отдать один из своих главных шедевров. Достойный жест.

Такой длинный, хотя вовсе не детальный анализ одного из сложнейших полотен XX века нужен был нам для того, чтобы показать, что важной характеристикой шедевра является не только его внутреннее богатство, не только выдающаяся смелость, но и исторический контекст, в котором он возникает и который он сам отчасти формирует. По счастью, мы знаем множество обстоятельств рождения и дальнейшей судьбы «Герники», каждое из которых нюансирует наш взгляд. Даже молчание или негативная реакция, избыточная хвала или неприкрытая брань в такой многоплановой реконструкции могут быть столь же информативными и поучительными, как взвешенное суждение знатока, архивный документ или мнение самого автора. Шедевр вмещает в себя все эти голоса, сохраняя полную независимость.

# Классика, классики и классицизмы

Наряду с представлениями об иерархии ценностей и шедеврах важную роль в нашей картине исторического развития

культуры играют такие понятия, как классика, классики, классическое наследие. Это наследие часто, и небезосновательно, противопоставляют всему «неклассическому» – авангардному, модернистскому, революционному. Любые художественные формы протеста (зачастую, но не всегда) идут в ногу с протестом социальным, религиозным или политическим. Выделяют эпохи главенства классики и «антиклассики» (термин, предложенный Пирро Маркони в 1930 году для описания «народного» искусства в противовес элитарному в Античности). Констатируют, кроме того – и тоже небезосновательно, – что в одной и той же цивилизации могут одновременно уживаться обе формы искусства, как тяготеющие к славному прошлому, так и отрицающие его, фрондёрские. Иногда они вступают в диалог, иногда ведут непримиримую борьбу. Иногда эта борьба выливается в конкуренцию форм (стилистических приемов, сюжетов, материалов, техник), иногда – в переход на личности. Лидер французских классицистов XVII века Никола Пуссен (1594–1665), живший в Италии, сказал, что Караваджо (1571–1610), создатель итальянского барокко, пришел в мир, чтобы «уничтожить живопись»[146]. В этом хлестком обвинении резонно видеть противостояние больших стилей, систем мировоззрения. Правда, важно понимать, что Пуссен судил не столько великого мастера, своего непосредственного предшественника, которому не мог не отдавать должного, сколько живопись многочисленных караваджистов, среди которых находились таланты, но было и множество эпигонов. Между тем оба соперничавших в XVII–XVIII веках стиля, в свою очередь, стали *классическим* наследием Европы.

Понятие классики присуще едва ли не всем развитым художественным системам, при условии, что они могут похвастать многовековой преемственностью, хотя бы частичной. Если таковая зафиксирована историей, то любое ниспровержение идолов, будь то 1789 год, Октябрь 1917-го или культурная революция, развернутая Мао Цзэдуном в Китае, – лишь пена на глади истории. Художественная среда сама возвращается к истокам, либо ее к этому принуждают. Более ста лет назад Генрих Вёльфлин трактовал историю европейского искусства как чередование классических и антиклассических периодов, описав в качестве парадигмы эпоху Возрождения и барокко[147]. Его схема – привлекательная при всей ее обобщенности – периодически применяется по сей день. Например, Владимир Паперный ровно в том же ключе, подвергая формальному анализу памятники советского искусства 1930–1950-х годов, описал явление, которое сегодня неудачно называют сталинским классицизмом, образно

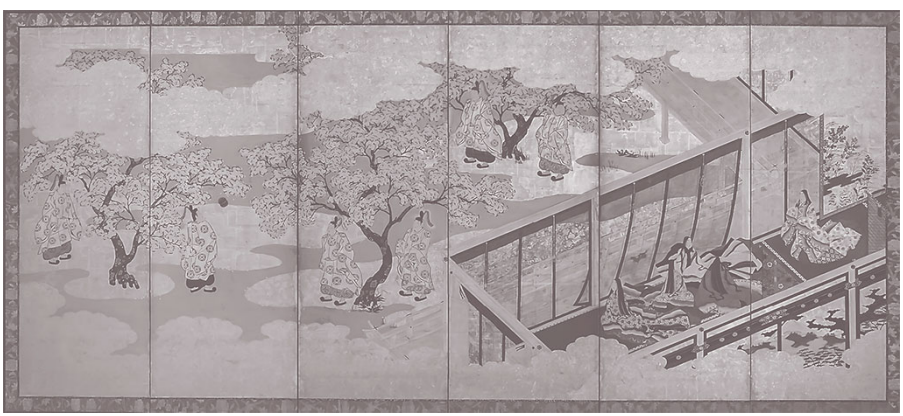
окрестив его «Культурой Два», противопоставленной «Культуре Один» – революционному авангарду 1920-х годов[148].

Вместе с тем сегодня само слово «классика» на иных нагоняет зевоту, как любой норматив, любая догма, других отпугивает своей неопределенностью, третьи прячутся в ней, словно в башне из слоновой кости. Многие со школьной скамьи знают, что Парфенон заслуживает восхищения, но *понять* причину этого восхищения намного сложнее, чем *почувствовать* ее, поднявшись вместе с толпой туристов на Акрополь, повторив путь участника Панафинейского шествия V века до н. э. Проще согласиться с устоявшимся мнением и считать себя культурным человеком. В конце концов, гений места заменит многочасовые объяснения специалистов. А залы с греческими вазами или римскими портретами можно пройти ускоренным шагом. С определенной точки зрения, любая «икона» предназначена для почитания, а не для изучения. Трудно представить себе, что студент возьмется писать дипломную работу о «Сикстинской мадонне» – и найдет для этого научного руководителя: все уже написано. Проблема классики и ее будущего во многом в том, что ее – *проходят*.

Но и среди историков искусства и культуры вовсе нет четкого определения классики, следовательно, применимость этой категории в аргументации, в описании и в анализе памятников, в дискуссии или в лекции и вообще в построении глобальных схем исторического развития – под вопросом[149]. И можно ли вообще после постмодерна, в эпоху глобализации, писать историю искусства о Парфенонах и Рафаэлях? Толковый современный свод «основных понятий» истории искусства предлагает «модернизм», «авангард», «симулякр», трудно переводимое на русский primitive, но «классику» обходит стороной[150]. Попробуем поразмышлять и мы над тем, что значат классика и классицизмы сегодня для нас и что – для истории искусства.

Мы начали с того, что «классика» как некий образец есть у любой развитой культуры и может охватывать все ее области, во всяком случае, развитые. Китайское искусство трех последних тысячелетий не объяснить без специфического культа старины, традиции, мастерства предков, *мосе* в терминологии Гу Кайчжи, считающегося одним из основоположников китайской живописи (IV в.). Это почтение к традиции вошло в число шести законов живописи, сформулированных в V столетии Се Хэ. Популярный трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуачжуань», 1679–1818), созданный поколениями теоретиков, учит, постоянно ссылаясь на древних художников и мудрецов[151]. Но этот культ, известный также в Индии и Японии, – константа, а не череда витков, как в Европе, и в этом,

возможно, – одно из важнейших отличий между Востоком и Западом, загадка, для европейского глаза почти не разрешимая[152]. Во всех трех странах на разных этапах можно наблюдать различные варианты возвращения к древности, собственной или соседней. Такие возвращения в специальной литературе нередко называют ренессансами[153]. Период Муромати (1336–1573) в японском искусстве резонно считать китайским ренессансом, то есть возвращением к китайским истокам, а период Эдо (1603–1866), напротив, – возрождением местных, чисто японских традиций[154]. Тоса Мицуоки в XVII столетии берется иллюстрировать «Повесть о Гэндзи» Мурасаки Сикибу, созданную около 1000 года, и возвращает к жизни *ямато-э*, то есть высокий живописный стиль былых времен (илл. 49). Когда Судзуки Харунобу в XVIII столетии пишет портрет поэтессы Оно-но Комати, жившей в IX столетии и входившей в список «Тридцати шести бессмертных», – это в чистом виде обращение к национальной классике и жест преклонения перед авторитетом всего периода Хэйан (794–1185).



49. *Тоса Мицуоки.* Иллюстрация к главе 34 «Повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу. Вторая половина XVII века

Как у всякого масштабного понятия, у слова «классический» есть своя история, и восходит она к латыни. У римлян еще при царях термином classis обозначались шесть групп населения согласно цензу, то есть, по сути, общественные классы. Во II веке н. э. Авл Геллий, рассуждая в «Аттических ночах» о некоторых грамматических тонкостях, рекомендует обращаться к classicus scriptor, non proletarius, буквально – к писателю из зажиточных, а не из голытьбы[155]. Эту рекомендацию подхватили лишь в XVI–XVII столетиях во Франции, назвав классическими тех писателей (вовсе не художников), которые, во-первых, уважают традицию, во-вторых, сами могут служить образцами изящества, гармонии,

порядка, сдержанности. В середине XVIII века Вольтер назвал век Людовика XIV «классической Европой», в результате историки по сей день называют так целую цивилизацию – Европу 1630–1760-х годов, выделяя красивым термином солидный отрезок в рамках Нового времени[156]. И здесь имеются в виду и искусство классицизма, и философия, и новая наука, и экономика, и политика.

Под эгиду классики – в европейском понимании этого слова – можно помещать имена, произведения, стили, к которым та или иная цивилизация регулярно возвращается, и это вечное *возвращение* здесь принципиально. Великим восточным традициям – Китая, Индии, Японии – представление о регулярных смертях и рождениях самих себя не свойственно. Иначе в Европе. Как писал в 1944 году Поль Валери, «сущность классицизма в том, что он приходит после, ведь порядок предполагает наличие беспорядка, нуждающегося в исправлении»[157]. Таким образом, одно – первично, другое – вторично. Наличие непререкаемого, тяготеющего к «вечности» образца и норм предполагает как их регулярное оспаривание или ниспровержение, так и не менее регулярное их восстановление, наведение порядка в их форме и содержании. Более того, такие «возвращения» служили в самых разных контекстах для обновления как художественного языка в целом, так и отдельных технических приемов, конкретных сюжетов, тематики. То есть, в конечном счете, эти ренессансы классики парадоксальным образом служили движению вперед и обновлению, став ритмом истории европейской культуры.

Такова история византийской живописи, постоянно искавшей свой путь между родным для нее греческим наследием и христианской аскезой[158]. Целые династии – например, Македонская в X столетии, Комнины в XII веке, Палеологи в XIV столетии – содействовали возвращению к греческой классике в христианской живописи, осознавая, что эта форма в искусстве в чем-то сродни имперской риторике в большой политике. Таковы и западноевропейские средневековые «ренессансы» времен Каролингов (конец VIII – середина IX вв.), Оттонов (рубеж X–XI вв.), Ренессанс XII века, «придворный ренессанс» Фридриха II (1200–1250-е годы), за которыми последовало масштабное Возрождение XIV–XVI веков[159]. При таком взгляде, исторически вполне обоснованном, классика вынуждена постоянно *умирать* или как минимум оказываться на обочине истории, чтобы возвращаться или *рождаться вновь*.

В XVIII столетии западная цивилизация открыла для себя искусство Эллады как бы в чистом виде, научившись – благодаря доступности Пестума и Агридженто, первым зарисовкам

Парфенона и провидческому синтезу Винкельмана (1764) – отличать его от искусства Рима. «Благородная простота и спокойное величие» (*нем.* edle Einfalt und stille Größe) как основная характеристика греческой классики была топосом уже к тому времени и остается таковой и по сей день[160]. Но именно Винкельман донес смысл этого топоса до умов широкого читателя – такого широкого, каким не мог похвастать даже Вольтер. Он сумел не только почти наощупь, по римским копиям, написать историю греческого искусства, но и доказать широкому читателю, что греческая эстетика еще и глубоко *этична* по смыслу, что она – продукт «греческой свободы», демократических Афин[161]. Тем самым он сделал Элладу школой жизни и гражданских ценностей для многих поколений европейской культурной элиты и буржуазии. Новый – цивилизованный – европеец должен был читать Плутарха, чтить подвиг марафонцев и восхищаться «Лаокооном…».

Даже Рим, с его легионами и Колизеем, отходил, пусть не без боя, на второй план в этой обновленной системе ценностей: всем было очевидно, что Греция древнее, следовательно, степень ее «подлинности» и «классичности» резко повысилась. Очевидным препятствием оставался, однако, тот простой факт, что вся европейская аристократия отправляла свою молодежь в культурно-просветительское большое путешествие (гран-тур) в Италию (илл. 50). Османская Греция для подавляющего большинства оставалась слишком опасной авантюрой, несмотря на рекомендации британского Общества дилетантов, созданного около 1734 года друзьями, вернувшимися из такого тура, и объединявшего с тех пор знатоков древностей и дворянство.

50. *Карл Шпицвег.* Английские туристы в римской Кампании. Около 1835 года. Берлин. Старая национальная галерея

Характерно, что наследие Великой Греции в Южной Италии в постепенно формировавшийся канон «классики» входило очень медленно. Именно римские руины считались достаточно живописными и художникам, писавшим сотнями картины-сувениры для таких путешественников, и серьезным подвижникам масштаба Пиранези. Его «Римские древности», моментально разошедшиеся в середине XVIII века по всей Европе, не только отразили распространенную в культуре поэтику руин, но стали формировать вкусы широкой публики, готовили ее к восприятию и систематическому изучению фрагментов, осколков Античности. Шатобриан в «Гении христианства» (1802) афористически выразил настроение нескольких предшествующих поколений: «У всех людей есть подспудная тяга к руинам»[162]. Привязанность к руинам – античным, а не средневековым или, скажем, индийским – оказалась столь прочной, что гравюры Пиранези повлияли и на пейзаж в целом, и на классицистические тенденции в зодчестве вплоть до Московского метрополитена. Молодые архитекторы периодически их копировали, вместе с его знаменитыми «Воображаемыми тюрьмами» (1750), это упражнение в их среде называлось пиранезией. Нетрудно убедиться воочию, как много это упражнение дало таким

подземным дворцам, как станции метро «Площадь Революции», «Маяковская» (обе – 1938), «Комсомольская» Кольцевой линии (1952) или «Арбатская» Арбатско-Покровской линии (1953)[163].

Венецианец Пиранези приехал в Рим в середине XVIII века, когда в Вечном городе на новый виток вышло изучение его древностей, включая раскопки, например, под руководством Франческо Бьянкини. Влюбленный в руины и осколки архитектор включился в этот процесс со всем рвением, став тем самым одним из основоположников современной археологии наряду с другими собирателями, ценителями, эрудитами[164]. Включился он и в «спор о греках и римлянах», выступив в 1761 году со специальным трактатом «О великолепии и архитектуре римлян». Успех и значение Пиранези – не только и не столько в протокольной точности его многочисленных видов руин, а в том, что, в отличие от многих современников, в этих руинах он находил не созерцательное умиротворение на фоне прошлого, а тревогу за будущее искусства. Не дела́ рук человеческих сами по себе восхищали его, а сокрушительное прикосновение руки времени. Беспокойный, авантюристский, романтический нрав сочетался в нем с несомненным талантом архитектора (так ничего и не построившего), с отличным чувством формы, объема, пространства в древнем зодчестве, с бесконечной любовью к Риму. Поэтому он оставил город прекрасный, но лишенный античного наследия[165], ради города прекрасного, как ему казалось, как раз благодаря бесчисленным следам далекого прошлого. И стал римлянином. Меланхолическую поэзию развалин Вечного города и Лацио, «пафос разрушения»[166], он сумел передать настолько индивидуально, лирично и вдохновенно, что без него немыслимы ни антиковедение, ни европейское зодчество (илл. 51).

51. *Джованни Баттиста Пиранези.* Храм Геркулеса в городе Кори, в десяти милях от Веллетри. Лист 91 из цикла офортов «Виды Рима». Римское издание 1769 года. Состояние I/IV

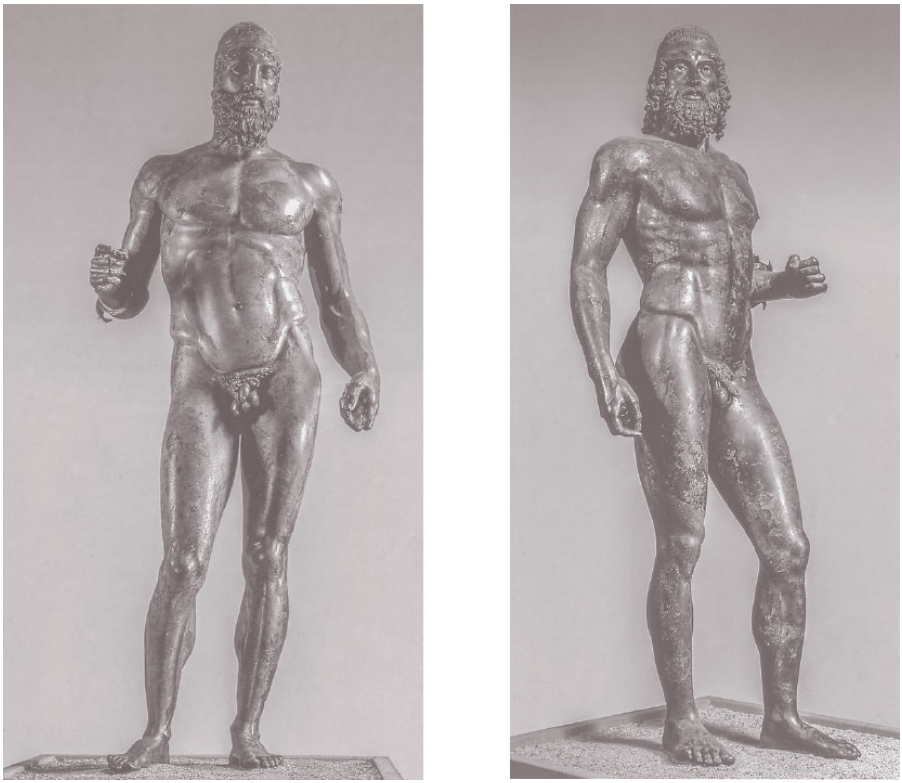
XIX век начался с размещения вывезенной из Афин пластики Парфенона в Британском музее. Тогда же, в 1814 году, кронпринц Людвиг Баварский купил новонайденные фрагменты статуй с фронтонов храма на острове Эгина, шедевры архаического стиля 490–480-х годов до н. э.: они были отреставрированы датским скульптором-неоклассицистом Бертелем Торвальдсеном и выставлены в Государственном античном собрании. Общекультурное воздействие этих экспонатов, одновременно «спасенных», но и увезенных с родины, растиражированных сначала в слепках, затем в фотографиях, было не менее сильным, чем произошедшее тогда же открытие Средневековья. Классической филологией все же назвали тогда и по-прежнему называют изучение древнегреческой и древнеримской литературы, а не византийской словесности и средневекового эпоса. Классическая археология – раскопки греческих и римских древностей. Это связано и с тем, что слово «классический» получило именно тогда значение, определяющее английское classical studies, то есть изучение именно греко-римской древности, а не какой-либо иной. Во всех художественных школах принялись копировать головы и торсы, в то время как в гимназиях изучались в неразрывном единстве древнегреческий и

латынь.

Архитектор, историк и педагог Эжен Виолле-ле-Дюк доходчиво разъяснял парижским студентам механику классических архитектурных форм вместе с механикой готического собора. Он фактически «препарировал» искусство древних. Тогда же, в середине XIX века, английский интеллектуал Джон Стюарт Милль мог смело написать, что битва при Марафоне «как событие английской истории» важнее битвы при Гастингсе, имея в виду, что, не будь той победы греков над персами, не было бы европейской цивилизации. И с ним, видимо, соглашались. Потому что Европа резонно видела свою колыбель в перикловых Афинах, на Акрополе. Кроме того, Европа была твердо уверена в своем культуртрегерском призвании в мировой истории, поэтому и эстетические идеалы греческого V столетия до н. э. стали мерилом красоты в целом, высшим проявлением классического по форме и по духу. История европейского искусства, вместе с историей литературы и философии, подсказывала правоту такого взгляда: за классикой в самом узком и самом строгом смысле, то есть за Парфеноном, последовала череда классицизмов, регулярных «возвращений к порядку». Неудивительно, что баварский король Людвиг I Виттельсбах поручил архитектору Лео фон Кленце выстроить Вальхаллу (1830–1842), зал славы германской цивилизации, как максимально точную копию афинского храма. Его сын Оттон, первый король освобожденной Греции и такой же эллинофил, как отец, в 1830-е годы всерьез собирался обосноваться на Акрополе и выстроить себе дворец *вокруг* Парфенона, естественно, убрав все «лишнее». Не успел.

Мы увидели, как в Европе Нового времени постепенно сформировался культ классики в максимально широком ее понимании. В узком искусствоведческом смысле классикой называют также определенный этап в развитии древнегреческого искусства – V–IV века до н. э., от Персидских войн до македонского завоевания. Этот классический период, стоящий между архаикой и эллинизмом, в свою очередь, делят на ранний, зрелый и поздний. Авторитетный историк греческой скульптуры Джон Бордман и вовсе ограничивает классику несколькими памятниками, выделив переходную фазу в пластике храма Зевса в Олимпии и квинтэссенцию – в том, что осталось от убранства Парфенона[167]. К ним он присовокупил несколько случайно сохранившихся шедевров в бронзе во главе с двумя великолепными «Воинами из Риаче» (илл. 52) из городского музея Реджо-ди-Калабрии. Римские копии, включая «Копьеносца» и «Дискобола», вызывают у него лишь скепсис и упомянуты

мимоходом. Но даже в метопах Парфенона одни композиции кажутся ему по-настоящему классическими, другие – менее «удачными» или «архаизирующими». И уж тем более он не считает нужным объяснять, почему, собственно, выбранная им классика – классика и как именно на нее смотреть сегодня.



52. Фигуры воинов из Риаче. V век до н. э. Обнаружены в 1972 году. Реджо-ди-Калабрия. Национальный музей

Как можно видеть, колыбель европейского искусства сохранилась, мягко говоря, фрагментарно[168]. К этой фрагментарности добавляется еще и то, что все европейские собрания заполнены сильно пострадавшими римскими копиями, которым приделывали руки, ноги и головы в эпоху классицистического бума, с XV по XVIII век. Тогда скромная надгробная статуя иной раз превращалась в «Диониса» или «Аполлона», резко возрастая в цене. Подобной «реставрацией», тешившей самолюбие аристократии, не брезговали даже мастера уровня Бернини: в молодости он высек для греко-римского «Спящего Гермафродита» замечательный мраморный матрас с подушкой. «Медицейская Венера» получила во Флоренции XVII века не слишком удачные, «маньеристические» руки от Эрколе

Ферраты и уже с ними стала на века «идеалом красоты». По счастью, французы эпохи Реставрации пощадили новонайденную в 1820 году «Венеру Милосскую», потому что так и не придумали, какими должны были быть ее руки. Такой масштабный пастиш, конечно, обескураживал многих исследователей и сегодня подспудно действует на воображение той публики, которая интересуется сохранностью стоящего перед ней произведения и жаждет контакта с чем-то *настоящим*.

Итак, аутентичную классику еще нужно разглядеть сквозь вековые перипетии осколков. До Реджо-ди-Калабрии добирается редкий знаток, потому что турист спешит поскорее оставить этот не слишком уютный город и перебраться на Сицилию. От самых знаменитых греческих скульпторов – Фидия, Мирона, Поликлета – дошли в лучшем случае римские копии и цитаты, куцые отражения в вазописи, отрывочные упоминания, слава, анекдоты. Не сохранился даже текст поликлетовского «Канона», сочинения явно небольшого, но зафиксировавшего все главное в языке великой пластики. По счастью, энциклопедист Плиний Старший в I столетии еще имел в своем распоряжении греческие и латинские описания многих произведений, но даже он, посвятив памятникам Эллады много внимания в своей «Естественной истории», ошибался в атрибуциях и расшифровке имен богов. В результате и сегодня ученые спорят о том, кто конкретно был изображен на обоих фронтонах Парфенона. Афиняне времен Перикла, видевшие возведение памятника своим недавним победам, возможно, восхищались, нередко жаловались на непомерные затраты и волюнтаризм своего лидера и его «министра культуры» – Фидия. Но главное – они не знали, что творят образец для последующих тысячелетий, и не оставили никаких описаний великих памятников, почти никакой реакции. Их волновала судьба Афинского морского союза, происки Спарты, очередная постановка трагедии Софокла…

Опомнились афиняне позднее, оказавшись под властью эллинистических царей и затем римлян. Тогда возникло ощущение, что театр Софокла и статуи Фидия напрямую связаны с идеалами умирающего полиса. Тогда же начали описывать и осмыслять творчество художников *былых времен*, превращая недалекое прошлое в эпоху героев, а их памятники – в «классику». Из книг 34–36 «Естественной истории» Плиния Старшего мы знаем о Дурисе Самосском и Ксенократе Афинском (IV–III вв. до н. э.): последний работал в бронзе и изучал историю живописи и бронзовой скульптуры. Он пытался осмыслить развитие формы, описывая линии, краски, пропорции тела, верность природе, перспективу, композицию, ритм, сценографию. Ближе к I веку до

н. э. некто Метродор написал историю зодчества, а некто Паситель – пять книг о великих статуях. Ни та ни другая книги не сохранились.

Александрийские интеллектуалы, насельники основанного Птолемеями Мусе́йона, хорошо знали такие сочинения. Так были заложены основы науки об искусстве на греческом, от которой до нас дошли лишь отголоски, потому что античные библиотеки погибли почти полностью. Во II веке н. э. Плутарх в биографии Перикла писал, что памятники Акрополя – высшее достижение искусства и что «по красоте своей они с самого начала были *старинными* (курсив мой. – *О. В.*), а по блестящей сохранности они доныне свежи, как будто недавно окончены: до такой степени они всегда блещут каким-то цветом новизны и сохраняют свой вид не тронутым рукою времени, как будто эти произведения проникнуты дыханием вечной юности, имеют нестареющую душу»[169]. В этой фразе исключительно важно сопоставление «красоты» и «старины», в оригинале эти слова связаны синтаксически: kallei archaion. Эта формула по-своему парадоксальна, и современный английский переводчик Дж. Гриффин даже не побоялся передать ее как classic in its perfection, «классичны в своем совершенстве». Пусть это интерпретация, а не перевод, но интерпретация не бездумная.

Мнение Плутарха никак нельзя экстраполировать на современника Перикла, он писал для образованных римлян и греков, стремясь напомнить тем и другим, что «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, / в Лаций суровый внеся искусства»[170]. В эпоху Возрождения Плутарх тоже был классиком, то есть читался в классах, и к подобным парадоксам относились всерьез, развивая их творчески. Вазари и Аретино были большими знатоками античного искусства и строгими ценителями искусства современного. Джулио Романо, самого талантливого ученика Рафаэля и одного из создателей маньеризма, они хвалили за то, что тот «по-современному древний и по-древнему современен» («modernamente antico e anticamente moderno»)[171]. Такие изящные хиазмы со времен Античности служили для описания непростых качеств или ситуаций. И действительно, дело не в том, что Романо был умудрен опытом и годами (как и Рафаэль, он умер относительно рано), а в том, что он смог в новом языке воплотить свое знание древних, вжился в их опыт, творчески, смело, но тактично его продолжил.

Но есть в парадоксальной оценке и еще кое-что. Джулио Романо многому научился у Рафаэля и, следовательно, был сыном Высокого Возрождения, такой же *классической* его фазы,

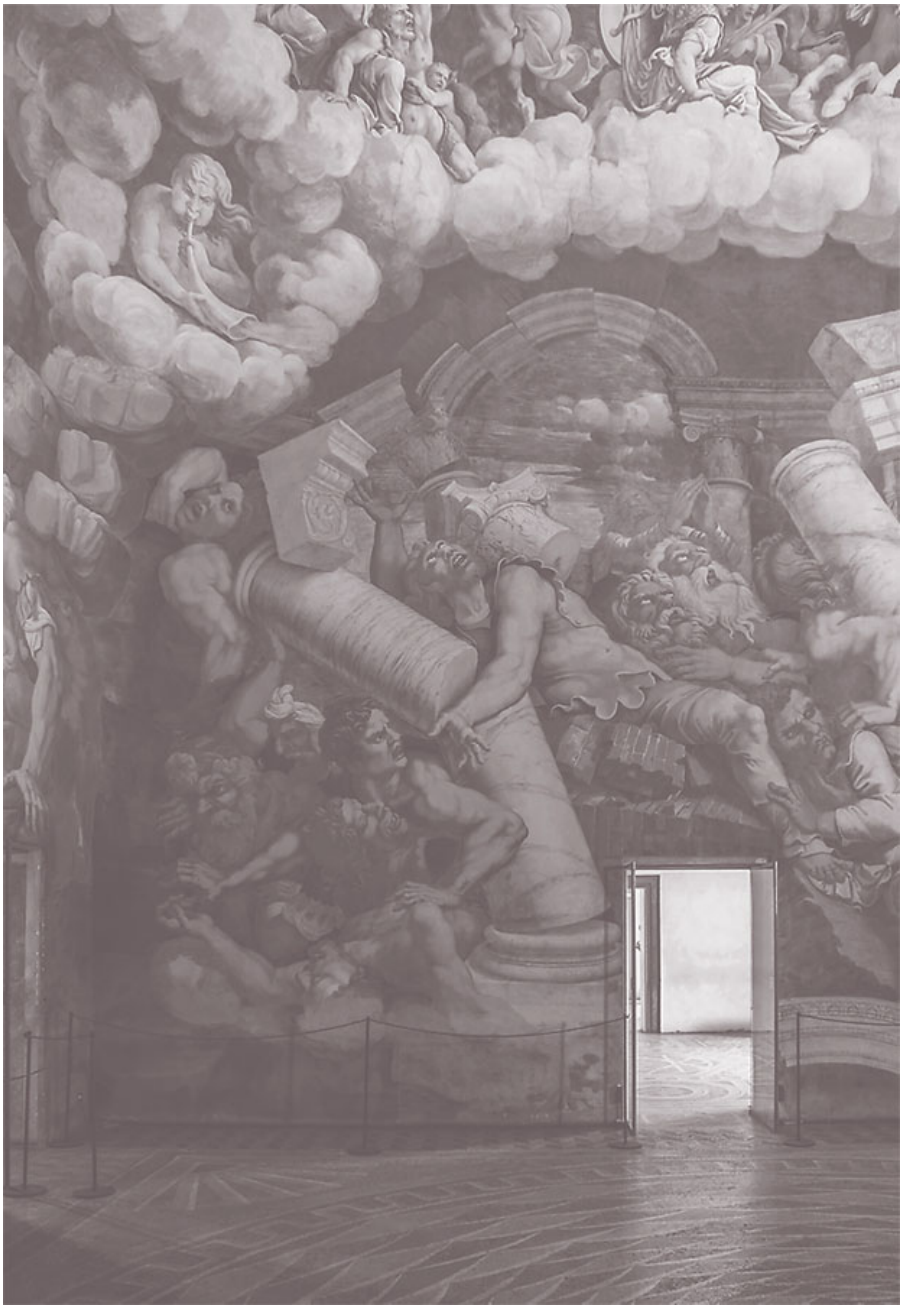
какой Акрополь был в рамках греческой классики. Однако искусство этого мастера никак не назовешь классическим. Напротив, если сравнить «Афинскую школу» Рафаэля (1509–1511) и «Зал гигантов» Джулио Романо (1531–1536), понимаешь, что он пошел своим – новым – путем. Классический художник выстраивает идеальный образ всемирной философии, следуя законам гармонического равновесия, единства персонажей и окружающей их архитектуры, вдохновленной базиликой Максенция и Константина начала IV века и проектом нового собора Св. Петра архитектора Донато Браманте. Монументальная фреска (770 × 500 см) как бы продолжает помещение папского покоя, станцы, в которой она находится, одновременно вступая в диалог с помещенным напротив «Торжеством Евхаристии» и с «Добродетелями» и «Парнасом» по сторонам[172]. Вместе с аллегорической композицией свода эти фрески – поразительной силы гуманистический манифест, провозглашающий единство христианского богословия и всех философских школ древности, оммаж возрожденной и глубоко любимой Античности и одновременно гимн порядку и покою, воплощение «благородной простоты и спокойного величия»[173].

Все иначе у Джулио Романо. В 1524–1534 годах он выстроил для сеньора Мантуи Федерико II Гонзага (до 1530 года – маркиза, затем – герцога) загородный палаццо дель Те. Он использовал классический язык архитектуры, но фактически лишил многие его идиомы привычной глазу тектонической функции. Вёльфлин вообще отказывал Романо в каком-либо «архитектурном чувстве меры»[174]. Там, где классически созерцающий глаз ждет, что замко́вый камень *действительно* сводит арку или оконный проем, удостоверяя надежность конструкции, тот вдруг выдвигается вверх, буквально взламывая то, что призван поддерживать (илл. 53, вверху). А чтобы мы не прошли мимо, этот камень выделен с помощью необработанной поверхности – руста. Такими же подчеркнуто необработанными, «пузатыми», оставлены парадные дорические колонны. Антаблемент, идущий по всему периметру, представляет собой классическую череду триглифов и метоп, но триглифы периодически, ровно посередине между дорическими полуколоннами, выпадают (илл. 53, внизу). Здание дворца, необычное для своего времени уже одноэтажностью и вытянутостью по горизонтали, благодаря таким странностям создает ощущение одновременно недостроенности и ветхости, оно и слишком «молодо», и слишком «старо». К тому же все его поверхности оформлены лепниной, стуком и штукатуркой, потому что строительного камня в окрестностях Мантуи нет и дворец выстроен из кирпича.

53. Палаццо дель Те близ Мантуи. Детали внешнего убранства (вверху – фрагмент окна, внизу – фрагмент фриза). Архитектор Джулио Романо. 1524–1534 годы

Этот взрыв классических ценностей продолжен и внутри, где Романо расписал один из угловых залов, посвятив его мифу о битве олимпийских богов с гигантами (илл. 54). Здесь нет даже намека на подчинение живописи интерьеру и каким-либо архитектурным членениям. Наоборот, как только входишь сюда,

понимаешь, что зал сейчас же должен обрушиться тебе на голову и похоронить заживо вместе с несчастными, скорчившимися под обломками гигантами. Это верно отметил уже Вазари[175]. Сложнейшая композиция создана с прекрасным знанием натуры, и позднее Шекспир похвалил за это художника при помощи старинного ласкового топоса, назвав «обезьяной природы»: «so perfectly he is her ape»[176]. Олимпийский порядок, царящий на потолке, не внушает никаких сомнений в своей справедливости, но он установлен ценой бескомпромиссного разрушения архитектурного порядка – с помощью обманки, по-французски называемой trompe l'œil, тромплёй. Она использована с таким удивительным мастерством, что даже границы между стенами и потолком, даже углы зрительно полностью нивелированы.



54. *Джулио Романо.* Роспись зала Гигантов в палаццо дель Те близ Мантуи. 1524–1534 годы

Обманку ранее применил великий предшественник Романо Андреа Мантенья здесь же, в Мантуе, и тоже в замке Гонзага, в Комнате супругов, около 1470 года[177]. Эффект обманки сумел оценить маркиз Лудовико, прадед Федерико. Мантенью любили

как раз за его прекрасное знание античного искусства и владение его приемами, ценили настолько, что взяли на жалованье: он считается первым в истории художником с фиксированным годовым доходом. А Комнату супругов, Camera degli Sposi, уже тогда с восхищением называли просто расписной, camera picta. Но, как и в случае со станцами Рафаэля, мы можем констатировать здесь совершенно иное понимание как живописного пространства, так и архитектурного: иллюзионистическая брешь в потолке, подражающая окулюсу Пантеона, раскрывает небо над головами зрителей, но не уничтожает архитектуры как таковой. Напротив, живопись поддерживает архитектуру, а та – живопись. Пространство «комнаты» потому и живописно, что наполнено живописью, сознающей свою гармоничную связь с объемом. В этой рациональной целесообразности, в функциональном равновесии двух искусств – классическое мышление и классический «глаз» эпохи Возрождения. Решившись сказать принципиально новое слово, Джулио Романо безусловно обращался не только к смелому, не без странностей, заказчику, но и к своим учителям, к тому, что для его современников уже стало классикой, но именно поэтому нуждалось в переосмыслении. Это переосмысление, как мы видим, по-настоящему смелое и творческое, получило в истории амбивалентное, если не сказать *неудачное*, название «маньеризма»[178].

Мыслители эпохи Возрождения не использовали по отношению к изобразительным искусствам слово «классика», но оперировали оппозицией «древние – новые», по-латыни antiqui et moderni. Нам сегодня очевидно, что никакой ренессанс, включая Возрождение, невозможен без «классики», которую нужно срочно вернуть к жизни. Классика, в свою очередь, невозможна без регулярных новых рождений. А рождение того, чему суждено было стать точкой отсчета, – в неменьшей степени дело политики и политических же амбиций, чем дело эстетики. Парфенон *должен был* стать чем-то невиданным, поэтому вместо обычных шести колонн поставили восемь, придав постройке новый, бросавшийся в глаза масштаб. Такой же невиданной была и поставленная внутри, в целле, одиннадцатиметровая «Афина Парфенос» Фидия, выполненная в хрисоэлефантинной технике. Рафаэлевские станцы и микеланджеловская Сикстинская капелла прославляли конкретных понтификов не меньше, чем институт папства в целом. Федерико II в 1530 году был возведен императором Карлом V в герцогское достоинство – и этот важнейший для династии факт *следовало* отметить чем-то невиданным в искусстве. Искусство никогда не было чем-то

довлеющим себе, самоценным, но всегда служило проекцией власти, способом ее репрезентации. Неслучайно именно художники, по крайней мере со времен Яна ван Эйка, активно участвовали в устройстве разного рода церемоний и увеселений. Джулио Романо, любимец герцога, естественно, отвечал и за празднества по случаю прибытия Карла V в Мантую.

* * *

Можно заметить, что на протяжении истории, в разных цивилизациях и в конкретных культурных контекстах, авторитетный образец подвергался самым разным метаморфозам, оставаясь, однако, узнаваемым и, следовательно, признаваемым. Казалось бы, можно ли найти что-либо более противоположное культу древности, чем постмодернизм? Между тем постмодернистская архитектура, например, в лице каталонца Рикардо Бофилла, нередко включает в свой формальный словарь фронтоны, волюты и колонны. Его Каталонский национальный театр в Барселоне (1991–1996) – настоящий периптер, в который облачили современное театральное пространство, подобно тому, как колоннада Парфенона облачала целлу, то есть святилище. Главная функция театра, с творимым в нем *священнодействием*, чудом искусства, вполне объясняет такой выбор, а классические театральные здания XIX века послужили достойными источниками вдохновения.

Башня Глориес (изначально – башня Агбар) Жана Нувеля в 2005 году радикально изменила профиль Барселоны, стала ее новой вертикальной доминантой, и на подобный риск идет не всякий старый европейский город (илл. 55). Она даже потеснила знаменитую базилику Саграда Фамилия (искупительный храм Святого Семейства) в качестве «иконы» города. Однако, если вглядеться в силуэт башни издалека и сверху, например, с холма Тибидабо, нетрудно заметить, что это – прямая цитата из Гауди, отсылка к его излюбленному мотиву высокой арки, слегка скругленной в завершении, но готической по устремленности в небеса и отрицанию гравитации. Тем самым ультрасовременный хай-тек одновременно указал на свое место в динамично развивающемся, богатом городе, но с необходимым, тактичным поклоном старине, Барселоне эпохи модернизма. Зарубежный знаменитый мастер наших дней вступил в молчаливый, но красноречивый диалог с местным классиком, которому столица Каталонии во многом обязана своим классическим обликом.

55. Башня Глориес: вид с холма Тибидабо. Архитектор Жан Нувель. 2005 год. Барселона

Фронтон в завершении небоскреба (илл. 56) может показаться нелепостью, американской причудой, иронией, даже десакрализацией чего-то «святого», ведь архитекторов учили и учат анализировать все детали греческой архитектуры, и они знают, что фронтон покоится на колоннах и несет на себе двускатную кровлю. Но такой архитектурный жест можно трактовать и как оммаж древним, как цитату, творческую смену регистра. Для зодчего, мыслящего постмодернистски, классика есть то, что предшествует модерну, то есть искусству довоенной Европы и Европы XIX века (по-своему, естественно, тоже связанному с той же классикой). Поэтому, если хочется быть именно *пост*модернистом, использование легко различимых отсылок к некоему *пред*модерну, к тому, что было до модерна, напрашивается само собой. Точно так же крупный современный художник, Илья Кабаков, на склоне лет размышляя об истории своей страны и собственном детстве, в рамках одного полотна, «Два времени #22» 2016 года, сводит фрагменты советских плакатов с «Семью делами милосердия» Караваджо (1607). Караваджо выступает не фоном, а участником диалога. Если зритель способен уловить (или вспомнить) смысл великой неаполитанской картины, он поймет Кабакова и почувствует тональность его послания.

56. Небоскреб Сони-билдинг. Архитектор Филип Джонсон. 1984 год. Нью-Йорк

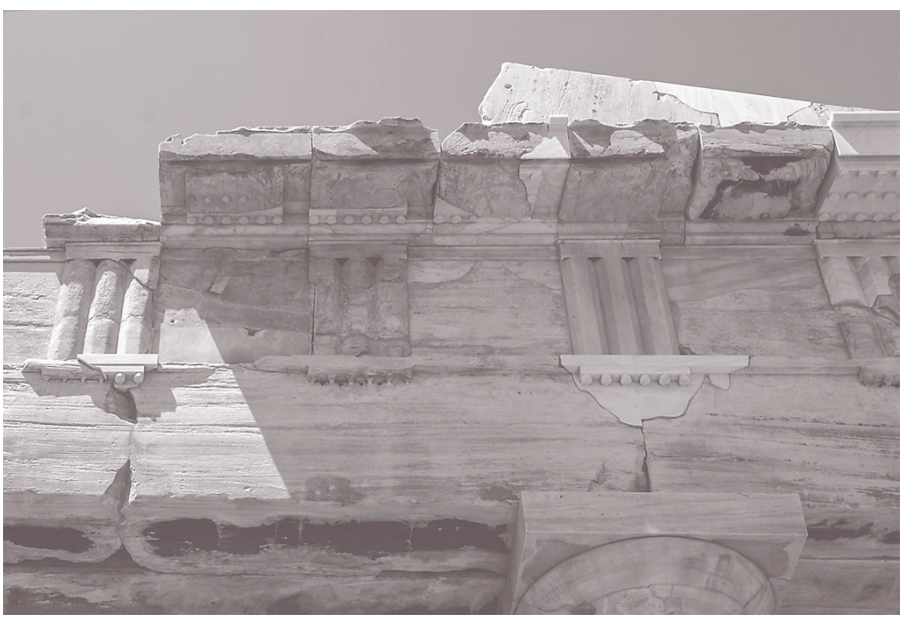
Итак, в изобразительном искусстве, как и в словесности, классика представляет собой язык, которому можно научиться. Превращаясь из полноценного языка в словарь, из которого кто-то начинает черпать отдельные слова и выражения, классика продолжает жить в самом что ни на есть современном искусстве. Возможен и другой взгляд: искусственное расчленение изначально единого художественного языка ведет к стилистической сумятице, творческой мысли легко скатиться к подражательству, бездумному и даже бестактному, к безвкусным метаморфозам классицизма, каких хватает во всех крупных городах с более или менее хаотичной застройкой, в том числе в России. Применение ограниченного набора орнаментальных или даже конструктивных элементов говорит не о желании понять суть классического наследия и вступить с ним в диалог через века, выстроить будущее *в связи* с прошлым, но о потребности выстроить его *за счет* прошлого. Такой подход к искусству отношения не имеет.

Не надо думать, что обученные на античных «головах»

и ордерах авангардисты воспринимали классику лишь фрагментарно и потребительски. Например, дорический ордер Парфенона в начале XX века можно было понять не как одну из ипостасей классики, а как саму ее суть, квинтэссенцию. Иллюстрацией этому служит один из самых удивительных архитектурных проектов тех лет. В 1922 году Адольф Лоос предложил газете *Chicago Tribune* штаб-квартиру в виде дорической колонны высотой в двадцать один этаж, покоящейся на кубической базе в одиннадцать этажей с окруженным дорическими колоннами порталом в два этажа высотой. Окна офисов размещались в каннелюрах. Проект не был осуществлен, победил неоготический небоскреб Дж. М. Хауэллса и Р. Худа, предшественник московских высоток. Но в качестве манифеста модерна этот несостоявшийся проект не менее важен, чем лишенный орнамента уже знакомый нам Лоосхаус. Проект показывает, что крупный мастер, один из апостолов ультрасовременной архитектуры и авангардной эстетики, умел видеть классику как чистую форму (и поэтому достойную выразить картину мира современного человека). Вместе с тем важно, что манифестом чикагский проект Лооса был на фоне других проектов тех лет. О том, что архитектура должна идти в ногу со временем и не коснеть в преклонении перед древними, говорили и писали на рубеже XIX–XX веков все мыслящие архитекторы по обе стороны Атлантического океана. Все видели, что стекло, металл и железобетон открыли перед зодчеством горизонты, не снившиеся создателям Колизея и базилики Максенция и Константина. Людвиг Мис ван дер Роэ был из самых принципиальных новаторов, но он продумывал свои небоскребы и стеклянные павильоны, опираясь не только на технические достижения своего времени, но и на хорошо знакомую ему готику, впервые в истории превратившую стену в витрину, а каменное тело капеллы – в оранжерею[179].

Лоос и Мис ван дер Роэ не были одиноки. В те же годы молодой Ле Корбюзье описывал свои прогулки по руинам Акрополя, вглядывался в стыки между каменными блоками и гутты на антаблементе, анализировал связь силуэта храма с линией горизонта, находил в детали и в целом «мужество», «строгость» как духовную вершину, достигнутую «дорическим человеком». В трех линиях триглифа, таких прямых и вертикальных, – «дорическая мораль» (илл. 57). В гуттах, оформляющих, словно «капли», нижние плоскости мутул, то есть выносных плит карниза, – такая же «пластическая механика, какую мы применяем в производстве машин, впечатление обнаженной полированной стали»[180]. Глядя на основание

Парфенона и опираясь на фотографии Фредерика Буассона́, Ле Корбюзье пишет: «Поэты-экзегеты заявляли, что дорическая колонна вдохновлена образом дерева, растущего из земли, и проч., и проч., это якобы доказывает, что всякая прекрасная форма в искусстве – от природы. Это архиневерно, потому что Греция не знает деревьев с прямым стволом, а только кривые сосны и скрученные оливы. *Греки создали пластическую систему, сильно и непосредственно воздействующую на наши чувства*: колонны, каннелюры, сложный, заряженный смыслом антаблемент, ступени, которые контрастируют с горизонтом и соединяют нас с ним. Они применили сложнейшие деформации, которые позволили безупречно адаптировать профилировку к законам оптики»[181]. Ле Корбюзье здесь ничего нового не открыл: то, что Парфенон прекрасен как раз благодаря искажениям и кривизне всех линий, которые должны были бы быть прямыми, открыли антиковеды XIX века. Важнее то, что его поэтические сравнения сопровождают разговор об индустрии и серийных домах, всем нам так привычных. Его иллюстрированный трактат «К архитектуре» (1923) – опять же манифест модерна и библия для всех последующих поколений архитекторов (к сожалению, до сих пор полностью не переведенный на русский язык). Подобно тому, как Афины и Рим – для них мекки.



57. Антаблемент, триглифы и метопы Парфенона. Фрагмент. Середина V века до н. э. Афины

Естественно, границы «удачного» и «неудачного»

в использовании элементов классического языка относительны, но даже безвкусица в изобразительном искусстве и в зодчестве – тоже часть истории искусства. Средневековье возвращалось к греко-римской древности регулярно и столь же регулярно от нее отдалялось. Иное средневековое подражание классике покажется варварством нам, как оно выглядело таковым в глазах современников Рафаэля. Однако в XI–XII столетиях вкус к римской арке распространился так широко, что столетия спустя, в начале XIX века, сформировавшийся тогда архитектурный стиль назвали романским, то есть как бы римским по характеру, *англ.* romanesque. Ясно, что в сознании европейца этот термин отсылал опять же к классике, в противовес готике с ее стрельчатой аркой. Сегодня последний термин периодически подвергается критике, но даже в рамках такого масштабного стиля, совпавшего с апогеем Средневековья, те же критики выделяют «классическую фазу», то есть высокую готику. Классическим готическим собором Ролан Рехт называет Сент-Этьен в Бурже, поскольку в нем все антиклассические принципы готики, в особенности сведение к минимуму горизонтальных ордерных членений ради вертикальной тяги, доведены до логического завершения[182].

Однако задолго до современного искусствознания иррациональность готики сумели воплотить в масштабных памятниках национального значения. Архитектор Огастес Пьюджин в 1830–1840-е годы выступил с серией докладов и эссе, в которых доказывал величие христианской средневековой архитектуры с неменьшим жаром, чем Пиранези и Винкельман – величие Рима и Эллады. Однако к книжкам Пьюджин, в сотрудничестве с Чарльзом Бэрри, добавил новый Вестминстерский дворец (1840–1860) в неоготическом стиле, вписав в него несколько средневековых помещений и построек. Там по сей день заседает парламент Великобритании. Возрожденная готика тем самым была возведена в ранг лица нации. Пьюджин утвердил вековую традицию Gothic revival, которую едва ли не правильнее было бы называть survival, потому что средневековая антиклассическая линия в лучших памятниках Великобритании никогда не исчезала. Пример Лондона оказался заразительным, и когда Венгрия в составе Австро-Венгерской империи получила наконец право на собственный представительный орган, Имре Штейндль выиграл конкурс, представив на него великолепный готический дворец, самое большое здание страны. Видимо, стрельчатые колоннады, окна и башни читались как отсылка к *собственному* славному прошлому, при том что разбогатевший Будапешт в те же годы стал быстро застраиваться роскошными особняками и доходными домами в

модном стиле ар-нуво.

Как же антиклассическая едва ли не во всем архитектура вдруг снова прижилась в Европе классических гимназий и музеев? Дело отчасти в эклектической всеядности XIX столетия. Но и сама готика антиклассична с точки зрения тектоники, конструктивных особенностей здания. Она принципиально отказалась от ордера и в какой-то степени решилась отрицать законы всемирного тяготения, определявшие тектонику Парфенона, Колизея и Пантеона. В пластике, напротив, та же самая «готика» вернулась к грекоримскому натурализму и, как мы вскоре увидим, в конечном счете привела к возрождению анатомической точности в изображении тела. Возникла новая пластическая физиогномика, которую нередко называют неблагозвучным термином «классицизирующая». Это значит, что скульпторы Шартра, а за ним всего Запада – Реймса, Парижа, Бамберга, Генуи, Бургоса, замка Кастель-дель-Монте – были в такой же степени «классицистами», в какой и «готическими» скульпторами.

Все эти судьбоносные для будущего явления XIII века, предвестники Возрождения, были результатом диалога все с тем же классическим наследием: саркофагами, триумфальными арками, геммами, греческими вазами. Эти произведения начали даже собирать в коллекции и, конечно, копировать. Знаменитая «Гемма Августа» (илл. 58), изображающая апофеоз Октавиана, высоко ценилась в Средние века и эпоху Возрождения. Ее держали в руках графы Тулузы, потом Франциск I, прежде чем она попала к Габсбургам. Если сравнить ее с «Ноевым ковчегом» (илл. 59), созданным, видимо, для Фридриха II в Южной Италии, очевидно, что резчик XIII века учился анатомии на подобных шедеврах (хотя вряд ли на этом конкретном). А его августейший заказчик не мог не оценить имперского величия, воплощенного и в стиле, и в иконографии такой геммы. Известно, что в императорской сокровищнице к моменту смерти государя хранились сотни и сотни таких произведений.

58. *Диоскурид* (?). Гемма Августа. Начало I века н. э. Вена. Музей истории искусств

59. «Ноев ковчег». Камея. 1230–1250 годы. Южная Италия. Сейчас: Лондон. Британский музей

Около 1280 года житель тосканского города Ареццо, Ресторо, написал первый свод знаний о мире на местном вольгаре, а не на латыни. Среди прочих диковин Земли он описывает древние вазы, украшенные живописью и резьбой, которые в его дни нередко выкапывали из земли. Его описание сегодня покажется чуть ли не детским лепетом, хотя по искренности и меткости наблюдений оно сопоставимо с воспоминаниями Бенвенуто Челлини, младшего современника Микеланджело. Вот один фрагмент: «Из таких ваз попалась мне как-то эдакая неглубокая тарелка, на которой были вырезаны предметы, такие естественные и изящные, что знатоки, увидав ее, от великой радости принялись орать и голосить, из себя повыходили и чуть не очумели, а невежи хотели ее разбить и выкинуть. Когда же какая-нибудь подобная вещица попадала к резчику, художнику или иному какому знатоку, те почитали ее за святыню, глядя на форму таких ваз, на цвета и на резьбу, дивились они, что человеческая природа способна так высоко подняться в изяществе и мастерстве, говорили, что те художники были божественными, а вазы их посланы небесами, потому что не могли они сообразить, как вазы

такой формы, такого цвета и с такой резьбой делаются. И порешили, что такое преизящное благородство ваз, которые развозились по всему свету, надолго даровано было Богом этому городу по милости к славной земле и удивительной стране, в которой этот город вырос: вот и радуются благородные художники в благородной земле, а благородная земля нуждается в благородных художниках»[183].

Этот пассаж важен по целому ряду причин. Наш аретинец – не только ученый-энциклопедист, но, видимо, и практикующий художник или ювелир, он вращается среди ценителей и хранителей древностей, он видит, что эти древности могут вызывать как восхищение, так и неприязнь. В стародавних резчиках он видит настоящих мудрецов, savi, ценит в них «тонкость ума». Трактуя сцены на вазах и саркофагах, в каких-нибудь «летающих мальчишках» он готов видеть некие небесные силы, но совсем не обязательно ангелов, не считает себя обязанным подвергать античные языческие образы какой-либо «христианской интерпретации», interpretatio christiana, возведенной Эрвином Панофским чуть ли не в закон рецепции античной образности в Средние века. Возможно, неслучайно этот прекрасный знаток не только искусства, но и словесности едва упомянул Ресторо д'Ареццо среди средневековых антикваров, ведь внимательное чтение «Строения мира» поставило бы под вопрос предложенный им «принцип разделения»: в средневековом произведении классическая форма наделялась неклассическим, христианским содержанием, и наоборот, классическая тема в произведении искусства облачалась в современную произведению форму[184]. Будучи всегда и во всем немецким ученым, Панофский не забывает во всех обстоятельствах добавлять, помимо подробной библиографии, спасительное «как правило». Но авторитетность его книги (к которой сам он относился скептически) попрежнему столь велика, что сформулированные в ней даже походя «принципы» возведены чуть ли не в догму и поэтому нуждаются в корректировках. Взгляд Ресторо д'Ареццо как раз не соответствует во многом метко и верно сформулированной идее классика искусствознания.

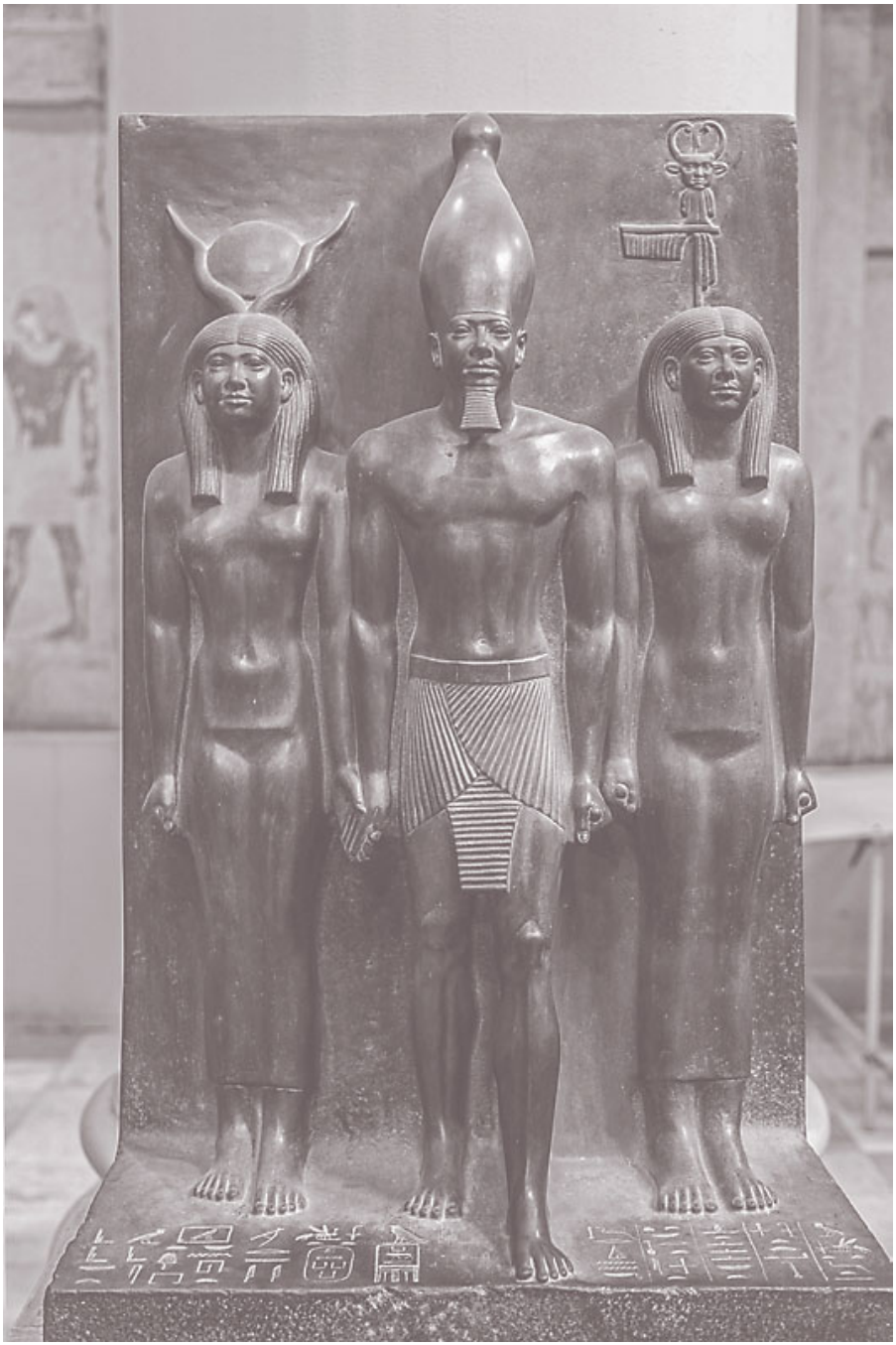
Приведенные здесь размышления о классическом и «антиклассическом», хочется верить, показали нечто очень важное в истории искусства и культуры в целом. Для того чтобы идти вперед, искусство всегда оглядывается назад. Каждое поколение должно по-иному, с новыми вопросами переиздавать и перечитывать классиков. Точно так же, с новыми вопросами, можно и нужно подходить к старым, хорошо известным картинам, статуям, памятникам архитектуры. Хотя бы потому, что так

поступали и поступают по-настоящему крупные художники, те, кто не ограничивается тривиальными задачами и изобретением велосипеда. В этом смысле емкая оценка, которой Вазари наделил Джулио Романо, как никогда актуальна.

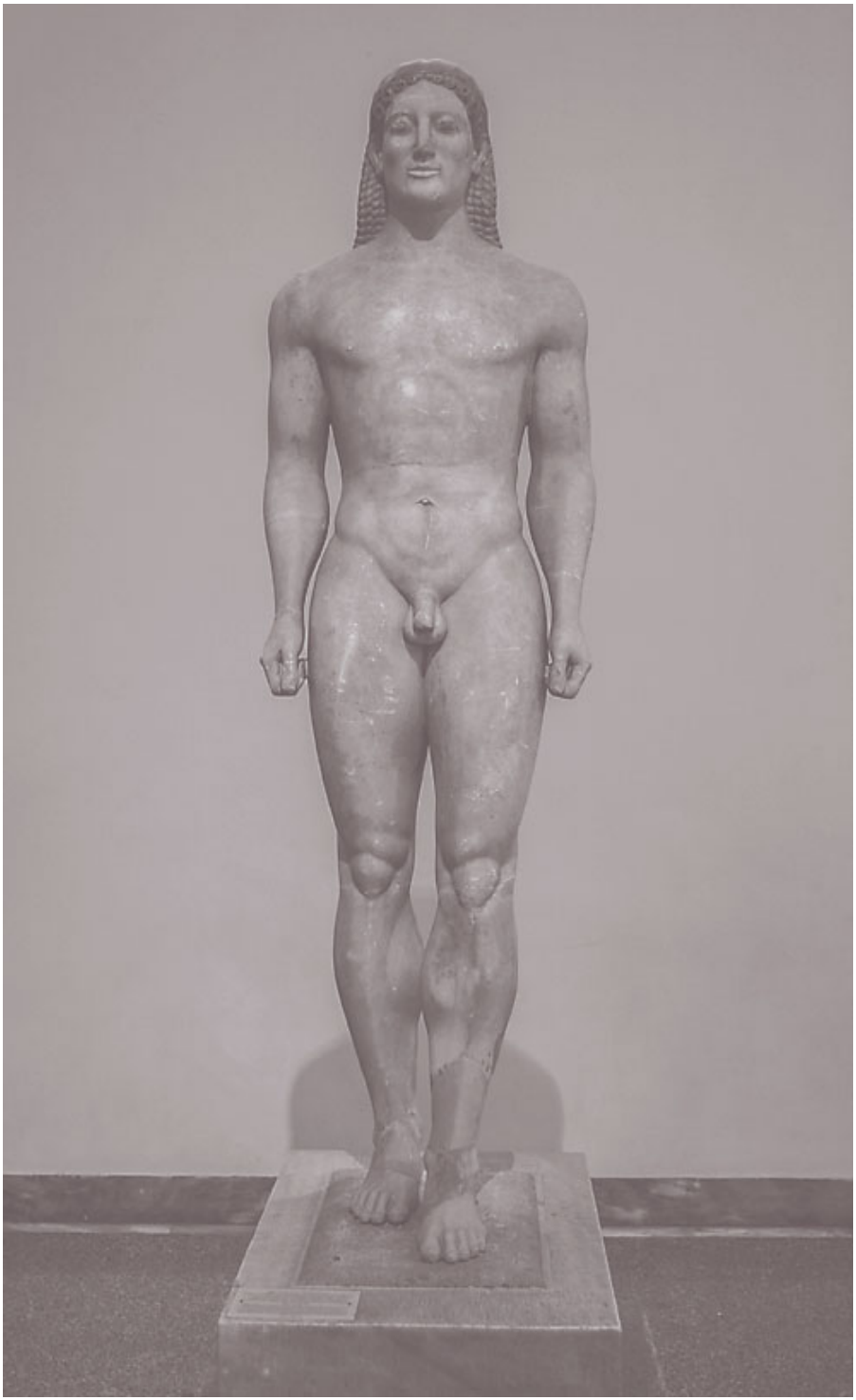
# История тела

Попробуем проиллюстрировать значение классического наследия в истории тела. «Открытие» тела резонно приписывается грекам, но, как мы уже привыкли, и здесь это

простое слово придется взять в кавычки. Дело в том, что архаических куросов и кор, «юношей» и «девушек», созданных в Греции в VI – начале V века до н. э., нужно считать не только греческим опытом: их генеалогия восходит к Кикладской цивилизации, ахейцам, Криту и Египту. Древние египтяне, ходившие почти обнаженными, знали пластику человеческого тела не хуже греков, сделавших из спортивной наготы мужчины своего рода культ. С помощью нехитрого бронзового инструмента и наждака, а не железного зубила с молотком египтяне выскабливали из относительно податливых шиферных пород и из очень твердого гранита фигуры, исключительно убедительные и точные с анатомической точки зрения (илл. 60). На фоне иного фараона, при всем его божественном иератизме, греческий «аполлон» VI века до н. э. выглядит набором групп мышц, неплохо схваченных по отдельности, но скрепленных между собой довольно условно. Спина дается скульптору периода архаики лучше, чем грудь, живот сознательно вдавлен, минимизирован, словно для того, чтобы подчеркнуть развитость других членов – груди, рук и ног, но он именно втянут, а не подтянут. Анатомическая условность подчеркивается мимикой, прежде всего специфическим выражением лица, которое мы называем «архаической улыбкой» (илл. 61). Что она значила для зрителей того времени, остается только гадать. Не менее условно и состояние фигуры, словно не решающейся ни на покой, ни на движение. В этом архаическая статуя особенно близка египетской.



60. Триада Менкаура. Фараон Менкаура (Микерин) в сопровождении богини Хатхор (слева) и богини – персонификации Диоспольского малого нома Верхнего Египта (справа). XXV век до н. э. Каир. Египетский национальный музей



61. Курос (надгробная статуя Кройсоса). Около 530 года до н. э. Аттика. Сейчас: Афины. Национальный археологический

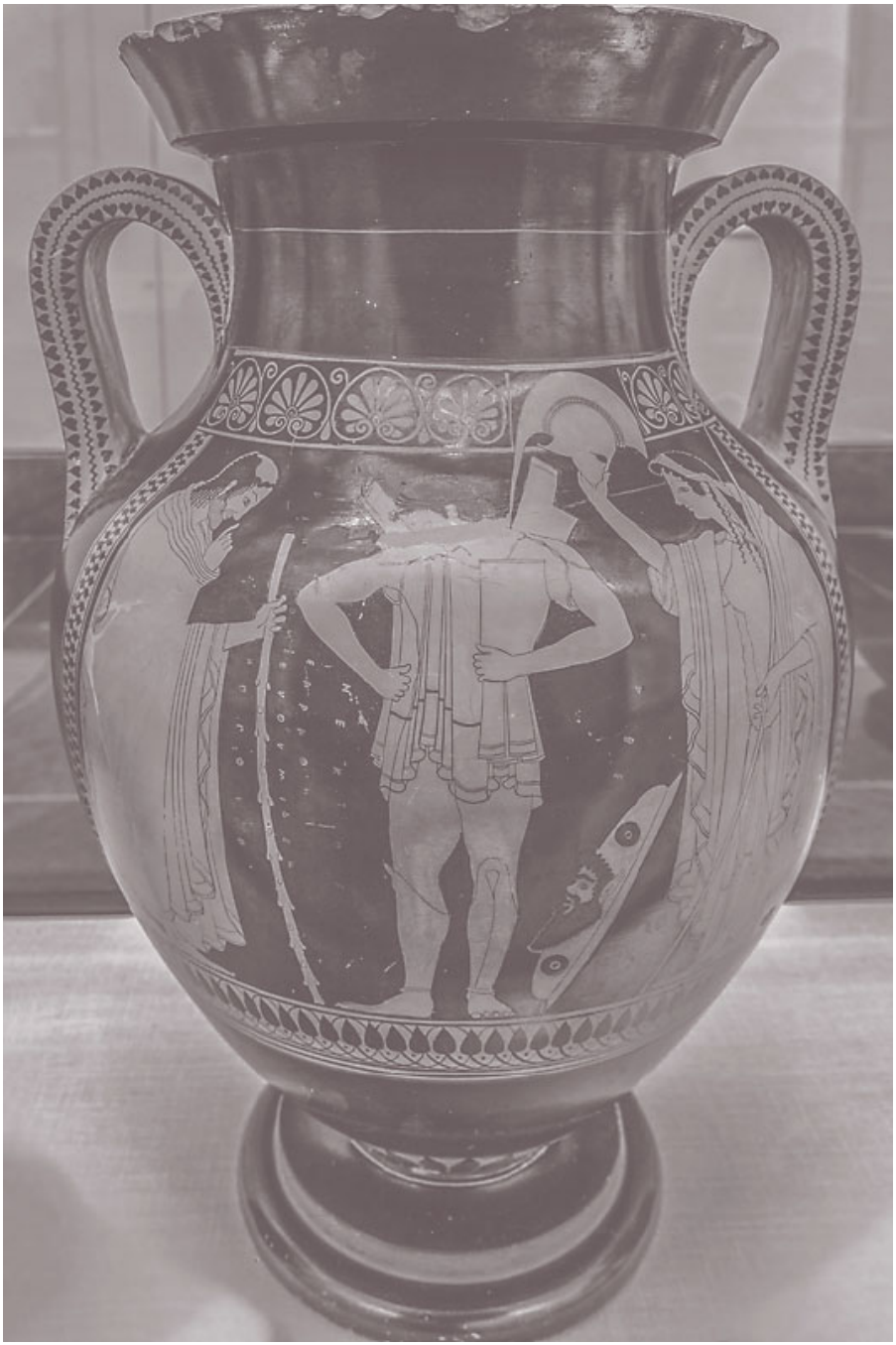
музей

Между тем *движение* тела как художественная и, если угодно, мировоззренческая проблема не просто была нащупана египтянами, но и разными способами ими решалась. Воплощая в камне божество, антропоморфное, гибридное или зооморфное, как и обожествленного человека, скульпторы и художники понимали, что изображают живое существо, а жизнь проявляется в движении и взгляде открытых глаз, которые еще иногда обводили голубой полоской – знаком причастности к небу. Но необходимость соблюдения дистанции между простым смертным и божеством подсказывала, что шаг фараона не может быть зрительно слишком навязчивым, скорым, потому что изваяние требует поклонения, а не спешит навстречу и не вступает в диалог. По той же причине, ради пафоса дистанции, в Египте и Междуречье любили сидячие статуи. Это не мешало скульпторам зачастую следовать природе в изображении тела, достигать убедительности позы и физиогномики, будь то правитель крупного города, скажем, энси шумерского города-государства Лагаша по имени Гудеа (илл. 62), или знаменитый Каи, известный как «Луврский писец». Причем, как можно видеть на этих примерах, убедительность достижима как в исключительно твердом материале – диорите, так и в податливом, но хрупком известняке. Сидячая поза не предполагает движения, но его противоположность – статика – безусловно вселяла ощущение достоинства без ущерба для жизненности: достаточно присмотреться к торсу писца с его жировыми складками, переданными без всяких прикрас[185]. Египтянин прекрасно знал о высоком статусе писца в государстве. Живопись же, не менее развитая, чем пластика, не создавая иллюзии трехмерного пространства, умело передавала любые важные для рассказа детали повседневности, естественно, изображая тело в движении.

62. Гудеа, энси Лагаша. XXII век до н. э. Месопотамия. Сейчас: Нью-Йорк. Метрополитен-музей

У греков в этом плане вазопись тоже опередила пластику. Вначале, когда в греческой вазописи появилось фигуративное изображение, связанное с погребальными ритуалами, ноги и

голову изображали в профиль, торс – анфас. Именно такой тип изображения мы встречаем в похоронных сценах на так называемых дипилонских амфорах VIII века до н. э. В конце VI века в только что появившейся краснофигурной технике произошло важное изменение: художник осмелился повернуть стопы героя к зрителю. На хорошо сохранившейся амфоре Евфимида из Государственного античного собрания мы видим Гектора, прекрасного воина, собирающегося на войну, он стоит посередине, между Приамом и Гекубой, одна его нога изображена в профиль, другая повернута к зрителю. А чтобы он, зритель, не сомневался, что оптическая реальность для художника важнее до того времени строго выполнявшегося закона читаемости каждого предмета, щит у ног Гектора тоже изображен сбоку, в профиль (илл. 63). И все же картина прекрасна, одновременно лирична и мужественна, композиционно уравновешена и абсолютно ясна в каждой детали, включая эмоции родителей и настроение сына[186].



63. *Евфимид*. Амфора Гектора. Конец VI века до н. э. Мюнхен. Государственное античное собрание

Гомбрих прав: перед нами – ни много ни мало открытие перспективных сокращений, незнакомых ни Египту, ни Междуречью[187]. В дальнейшем греческие вазописцы усложняли

ракурсы и двух– или многофигурные композиции: знание пластики тела позволяло им овладевать и всем сложным выгнутым пространством, предоставленным для картины. Дело, конечно, не только в техническом приеме, но и в мировоззрении и его художественном, визуальном воплощении. Натурализм в изображении тела был известен задолго до V века, верность эмпирической реальности ценили шумеры и египтяне. Как и в перикловых Афинах, он не был самоцелью, но передавал определенные ценности того общества, к которому памятники обращались. Изваянное тело фараона прекрасно, потому что по определению физически прекрасным, *божественно* прекрасным должен быть богоравный правитель. Неслучайно его часто изображали рядом, даже в обнимку с кем-то из богов или богинь. Но само по себе тело стало предметом настоящего изучения и культа именно у греков. Как известно, атлеты тренировались в палестре абсолютно обнаженными, а спартанцы разрешали это даже девушкам. Такой обычай резонно удивлял приезжих, но нам важна эта деталь, потому что для глаза художника абсолютно обнаженное тело – совсем не то, что полуобнаженное, в особенности если он изучает тело в движении и размышляет над тем, как передать его в твердом материале, будь то путем высекания в мраморе или отливкой в бронзе. Рельефы, служившие пьедесталом надгробному куросу, наглядно иллюстрируют, чему и как художник мог научиться в палестре.

Таким образом, без специфической греческой *культуры тела* не было бы и классической статуи – ни взрывающих окружающее пространство афинского «Зевса-Посейдона» и мироновского «Дискобола», ни исполненных олимпийского достоинства «Воинов из Риаче» и поликлетовского «Копьеносца». Тело стало средоточием ценностей, далеко выходящих за рамки физиологии или эстетики. Прекрасное являло воочию скрытое в нем благо, и этот ход мысли выразился в термине «калокагатия», важном для всей греческой культуры[188]. В симметрии, достигаемой через уравновешивание и компенсацию, иногда резонно видят суть классического искусства[189]. Фигура, абсолютно законченная и пропорциональная во всех мельчайших деталях, движется, но в центре ее всегда сосредоточен покой, зрительно это движение сдерживающее.

Наблюдая за атлетами, видевшими достоинство в красоте и гармоничности своего тела, мастера первой половины V века действительно научились отражать пластику тела намного лучше, чем их непосредственные предшественники. Олимпийский чемпион получал в качестве приза панафинейскую амфору с изображением того вида спорта, в котором сам отличился, а мог

и поставить в родном городе собственную статую в натуральную величину или чуть выше. «Воины из Риаче» – почти двухметрового роста. Спортсмен хотел быть похожим на бога или хотя бы на героев троянской древности, но и боги стали подражать спортсменам. Шаг олимпийца стал шире, задняя нога поставлена на носок, замах руки, готовой метнуть то ли молнию, то ли трезубец, вызвал напряжение буквально всех мышц, от щиколотки до шеи. Торс словно облачился в анатомически точную «броню» (илл. 64).

64. Посейдон или Зевс. 460-е годы до н. э. Афины. Национальный археологический музей

Эта самая анатомическая «броня» настолько прижилась у греков и их наследников, что во Франции в Новое время ее стали называть cuirasse esthétique по аналогии с реальным

обмундированием гоплитов и римских легионеров. Если же попытаться проникнуть в ее историко-художественную суть, то, при всей видимой натуралистичности, она выстроила между зрителем и обнаженным телом своеобразную стену условности, стала гарантией приличия. Обнаженные женские фигуры Дега и Родена, затем авангардистов – Матисса, Бранкузи, Шиле, Модильяни, Пикассо – скинули всем поднадоевшие доспехи и обрели совершенно новую чувственность и новую, провокационную близость со зрителем. Небольшой, но по-своему монументальный «Мужской торс» Бранкузи, возможно, создавался как ответ современного художника на классику – «Бельведерский торс». И, при всей абстрактности, чувственности в нем не меньше, чем в античном шедевре. Это связано, вероятно, с тем, что наш глаз зачастую больше радуется угадыванию, узнаванию, нахождению того, что приходится разыскивать, а не слишком навязчивой очевидности. Крупные мастера рубежа XIX–XX веков прекрасно знали эту психологическую особенность и по себе, и по своим современникам. А заодно выступили единым фронтом против законсервированной и во многом выхолощенной художественными школами античной системы.

На самом деле, пропорции афинского «Посейдона-Зевса» не идеальны, руки немного длиннее, чем нужно, – это становится очевидным при смене ракурса и точки обзора. В торсе не чувствуется движения, поэтому его поза, передающая божественную силу, неотвратимость карающего удара, в естественности уступает «Воинам из Риаче» или известному по копиям поликлетовскому «Диаду́мену» – победителю, повязывающему голову лентой, «диадемой». Но наблюдение за мельчайшими изменениями в пластике тела, за тем, как мастера решали вечный для скульптуры парадокс движения и статики, позволяет понять, что красота тела стала для грека не только эстетической, но и, что важнее, этической ценностью. Поэтому чисто технический на первый взгляд прием Поликлета – контрапост или хиазм – имел и моральное значение. Умный зритель умел увидеть в равновесии между движением и стоянием метафору такого же равновесия между силой и грацией, между верностью изменчивой натуре и рукотворным идеалом, между традиционным почитанием божества и новым антропоцентризмом создателей греческой демократии, между благочестием и философией, для которой благочестие – род игры ума.

Контрапост, подражающий стоящему телу в покое и легкому шагу, кажется сегодня настолько естественным, что судьбоносность этого открытия ускользает от нашего понимания.

Между тем никто и никогда до поколения Поликлета не догадался воплотить его в реальной фигуре[190]. Поликлет отразил геометрические законы архитектуры тела в специальном сочинении «Канон», до нас не дошедшем, но хорошо известном древним. Судя по всему, идеал обнаженной красоты вполне укладывался в числовые соотношения, покрывавшие все, включая толщину прядей волос на голове статуи. И такое состояние геометрической гармонизации тела стало навсегда непременным условием классического изображения наготы: его мы найдем и у Микеланджело (XVI столетие), и у Бернини (XVII в.), и у Кановы и Торвальдсена (XIX столетие), и у Майоля и Мухиной (XX в.). Но как раз контрапост, придавая всей вертикали тела зигзагообразный изгиб, компенсировал эту сухость непреложных законов – возможно, потому, что непосредственно воздействовал на чувственность зрителя. Изображение же тела без следования канону Поликлета вовсе не изжило себя, его следует называть антиклассическим или попросту считать его *иным*, признавая саму эту инаковость как стиль и как сознательный выбор индивидуального мастера, школы или даже целой эпохи. Когда солдат стоит по стойке смирно, мы понимаем, что эта стойка не обычна для большинства из нас, не естественна, но понимаем значение этого «жеста» в контексте почетного караула или парада.

Женская нагота пришла в греческую пластику позднее мужской. Ее стеснялись по религиозным соображениям и не слишком ценили по социальным: в общественной жизни женщина начала играть заметную роль лишь к концу V века. Египет научился ценить пластику женского тела намного раньше, особенно в лирическом, интимном, аристократическом амарнском искусстве: легчайшая льняная шаль на теле луврской «Нефертити» (1353–1337 гг. до н. э.) призвана, конечно, не скрыть, а продемонстрировать красоту и грацию властительницы. Но в Греции, с открытием контрапоста, женская фигура выиграла едва ли не больше, чем мужская. Это хорошо видно в статуях эллинистических мастеров – Скопаса и Праксителя, в «Венере Милосской» I века до н. э., одном из последних дошедших до нас великих творений греков. Когда колени, бедра, грудь, плечи и глаза оказываются не на прямой, параллельной горизонту, а складываются в сложный ритм ломаных линий, взгляд зрителя, в особенности мужчины, инстинктивно реагирует на это как на движение обнаженной женщины ему навстречу – и этим почти все сказано. Если верить Плинию Старшему, собиравшему, впрочем, и поздние легенды, даже скромно спускающаяся к священному пруду, но все же полностью обнаженная праксителевская

«Афродита Книдская» показалась заказчикам с острова Кос слишком смелой: они резонно испугались, что паломники будут поклоняться не богине, а ее вполне земной – слишком земной – красоте. Косцы выбрали одетую статую, сочтя ее более подобающей для культа, а обнаженная статуя отправилась в Книд, прославив город среди современников и потомков[191]. Свое действительно вполне земное восхищение статуей поколения греков выражали эпиграммами такого рода:

> Видя на Книде скалистом вот эту Киприду, ты скажешь:
> «Камень способна зажечь, хоть и из камня сама»[192].

Неслучайно французские знатоки в свое время стали называть контрапост словом hanchement, описывавшим изящную чисто женскую походку. И это касается не только греческих «Афродит», но и танцующих небожительниц, украшающих индийские храмы I тысячелетия и времен династии Чандела (Кхаджурахо), и апсар Ангкор-Вата. Пракситель, впервые отливший в бронзе обнаженную женскую фигуру, ужаснулся бы, увидев их чувственное, открыто эротическое неистовство, для грека – попросту варварство. Греческие богини стыдливо прикрывали наготу и уж точно не пускались в пляс, позволявшийся лишь менадам во время дионисийских мистерий. Но эллинизм послужил в передаче этого наследства необходимым связующим звеном: в противовес жестам «стыдливости» в пластике возникли жесты, открывающие то, что нужно скрывать, anasyrma (*греч.* приблизительно «задранная одежда»). Эротическая амбивалентность в особенности проявилась в образе Гермафродита, бесполого и бесплодного ребенка Гермеса и Афродиты, специально демонстрировавшего свою половую природу (илл. 65). В нем видели и оберег, и предмет культа плодородия. Схожие религиозные функции выполняли эротические сцены в индуистских храмах.

65. Гермафродит. III век до н. э. Пергам. Сейчас: Стамбул. Археологический музей

И все же эллинистическая Греция – не Индия: обилие плоти в индийских горельефах, опять же немыслимое для классического глаза, тропическая избыточность ритма движений соотносятся со ста́тью праксителевской «Афродиты Книдской» и даже с танцем менады на вазе (330–350 гг. до н. э.) примерно так же, как джунгли – со скромной растительностью Аттики.

Характерно, что женская нагота в высоком искусстве прижилась вне пределов средиземноморской цивилизации в те века, когда позднеантичные мастера фактически перестали ее разрабатывать, задолго до воцарения христианской системы ценностей. Это не мешало христианским столицам выставлять древние статуи напоказ. Возможно, одну из версий «Афродиты» в начале 1200-х годов видел в Константинополе крестоносец Робер де Клари и от восторга раза в два преувеличил ее размер: «В городе было еще и другое чудо. Там были две женские фигуры, отлитые из меди и сделанные так искусно, и натурально, и прекрасно, что и сказать нельзя; притом каждая из двух имела в высоту не менее чем добрых двадцать стоп. Одна из этих фигур указывала рукой на Запад, и на ней были начертаны письмена, которые гласили: “С Запада придут те, которые завоюют Константинополь”; а другая фигура указывала рукой на срамное место, и надпись гласила: “Туда их выкинут”»[193]. Другая, тогда же, но в Риме, вызвала искреннее восхищение английского путешественника Магистра Григория: «Этот образ из паросского мрамора высечен столь искусно, что кажется живым творением, а не статуей: кажется, будто она стыдится своей наготы, краснеет лицом, а глядящему вблизи чудится, будто под снежно-белыми губами бежит кровь. Хотя она стояла в двух стадиях (около трехсот семидесяти метров. – *О. В.*) от моего жилища, я трижды приходил смотреть на нее, словно ее несказанная красота притягивала к себе неведомой магической силой»[194]. При всей разнице между простоватым французским крестоносцем и довольно просвещенным английским путешественником, оба выражали как собственное восхищение, так и то, что узнали о древностях из местного фольклора. Однако эта чувствительность к диковине у людей XII–XIII веков многое объясняет в отношении к обнаженному женскому телу в искусстве того времени. Ровно через сто лет талантливый скульптор Джованни Пизано умудрился превратить «Венеру Стыдливую», Venus Pudica, в аллегорию Умеренности, поставив ее в основание архиепископской кафедры Пизанского собора. В таком решении

была своя логика, подкрепленная схоластикой: Фома Аквинский считал умеренность добродетелью, обладающей «наивысшей красотой»[195].

Однако вернемся в древность. Степень подчинения конкретной фигуры контрапосту многое говорит о ее смысле. Раннеклассический «Аполлон» с фриза храма Зевса в Олимпии прекрасен именно как бог, он несгибаем, он готов шагнуть вперед, но не человеческим, а божественным шагом. Властным жестом руки, резким, на девяносто градусов, поворотом головы, невозмутимым выражением лица он осуждает дикость кентавров и наводит порядок во вселенной. Бронзовые «Аполлоны» следующих столетий, известные даже по посредственным мраморным копиям, намного «человечнее». Своей «человечности», никогда не опускающейся, однако, до приземленности или банальности, они обязаны экспериментам скульпторов круга Фидия, Парфенону и Аттике в целом. Их наследники продолжали разрабатывать типы, являя бога всегда молодым, иногда почти мальчиком: в том, что Сауроктон, буквально «Убивающий ящерицу», целится не в грозного Пифона, а в беззащитную рептилию, нет насмешки. Эллинистические государи, судя по всему, любили видеть себя обнаженными героями, «амальгамой» Аполлона и Геракла, словно отдыхающими после битвы, но не грешащими против осанки.

Линию эволюции многогранного образа Аполлона можно завершить знаменитым «Аполлоном Бельведерским» IV века до н. э., который от Рафаэля до XIX века считался непререкаемым и непревзойденным образцом прекрасного, Произведением Искусства. В XX столетии бескомпромиссный классицист Кеннет Кларк уже считал возможным раскритиковать в пух и прах его «дряблую кожу» вместе со всем «упадническим» эллинизмом[196]. Но и он вынужден признать, что бронзовый оригинал должен был, конечно, производить на современников невероятное впечатление: молодой и прекрасный бог, только что выстрелом из лука убивший Пифона, являлся взорам зрителей во всем лучезарном блеске, его изящное, но не атлетическое тело говорило не о божественной силе, а о божественной же красоте, о победе разума над хтонической тьмой, о воцарившейся здесь и сейчас, на глазах у всех, гармонии.

Скульптура обычно создавалась для украшения постройки. Мы должны понимать, что, как и во все времена, функция и статус памятника архитектуры в большой степени диктовали стиль и скульпторам, и художникам. Кроме того, в поисках единства масштабной группы, будь то фронтон или фриз, украшенный фигурными метопами, мастерские зачастую шли на

унификацию приемов, использовали трафареты и вообще брались за дело с линейкой и циркулем в руках. Поразительно при этом, что такие ансамбли, как статуи и рельефы Парфенона и Олимпии, свидетельствуют о физиогномическом разнообразии и способности экспериментировать даже в столь ответственных проектах. Мы можем наблюдать, например, как меняется в разных сценах возраст и характер Афины, вечно юной девы, но все же «мужающейся». Мы видим, как, при всей классической сдержанности любых страстей и страданий, по-разному реагируют на бедствие – буйство кентавров – лапифы (илл. 66). Даже если иные фигуры выглядят вблизи словно оледеневшими, следует помнить, что они были раскрашены и выделялись на темном фоне.

66. *Фидий и мастерская.* Битва лапифов с кентаврами. Метопа Парфенона. 442–438 годы до н. э. Лондон. Британский музей

Перед скульпторами стояла задача не выпустить энергию борцов за пределы рамы, иначе это нарушило бы строгий ритм фриза и, следовательно, гармонию всей постройки. Французский историк искусства Анри Фосийон называл это явление «законом рамы», рассуждал о «пространстве-пределе» и «пространстве-среде»[197]. Свободно стоящая статуя или небольшая скульптурная группа по определению должна была организовывать пространство вокруг себя и поэтому была самодостаточной. Вся ее энергия сосредоточивалась внутри нее самой. Высокий или низкий рельеф, как и композиция фронтона,

состоящая из круглых статуй, всегда вписываются в уже существующий рукотворный ансамбль, вступают с ним в сложные отношения взаимного подчинения: храм без скульптурного убранства неполноценен, но и скульптуры, выстроившиеся для заполнения треугольника фронтона вне этой рамы, по меньшей мере неуместны. Великолепно сработанная морда коня, к которой сегодня можно подойти вплотную в Британском музее, на самом деле выглядывала из узкого угла на большой высоте, попросту замыкая олимпийское зрелище, развернутое на недосягаемой для смертного высоте. Этико-политический смысл этого фриза состоял в том, что в лапифах афиняне видели себя, в кентаврах – персов. Парфенон был памятником героям войны, тяжелой, но победоносной. Следовательно, то, что выглядит «застылым», могло восприниматься как «формула пафоса» (*нем.* Pathosformel в терминологии Аби Варбурга), наглядная визуализация стойкости бойца.

Учитывая масштабность экспериментирования, неудивительно, что некоторые анатомически сложные композиции выглядят в глазах знатоков вроде Бордмана особенно удачными, иные – менее, а наши учебники зафиксировали эти восходящие еще к антикварам и «дилетантам» XVII–XVIII веков мнения отбором иллюстраций. Такое иерархическое распределение, конечно, не лишено оснований, но важно понимать, что храмовая декорация не была рассчитана на разглядывание с такой же дистанции, как возвышающаяся на постаменте бронзовая или мраморная статуя. При всей важности престижных монументальных проектов для истории больших стилей, в изображении тела более смелые эксперименты проводились в бронзовой статуе и бронзовых же скульптурных группах. По иронии судьбы в бронзе до нас дошли иногда очень хорошие статуи, но все же не признанные современниками шедевры. Зачастую это чудом уцелевшие фрагменты масштабных композиций: знаменитый «Дельфийский возничий» выглядел бы иначе, если бы мы видели его управляющим реальной колесницей, которая, в свою очередь, тоже могла быть частью еще более масштабного – отлитого в бронзе! – комплекса. Все равно греческие бронзовые статуи и фрагменты обладают магнетической силой (Магистр Григорий писал о «магии») и невероятной визуальной убедительностью. Они вызывают восхищение, принципиально отличающееся от впечатления, которое могут оставить многочисленные, иногда качественные, мраморные римские копии. Чаще всего такие статуи и фрагменты позволяют увидеть только греческого мастера средней руки, но и это важно: именно на таких примерах мы осознаем, насколько

высоким были и уровень ремесла, и наблюдательность мастеров, и взыскательность публики – заказчиков подобных произведений.

Значение наготы в греческой пластике налицо: она выразила тягу эллинского ума к героическому обобщению реальности. В этом поиске обобщения исключительно красивое тело – женское или мужское – стало символической формой, метонимией гармонического космоса. И эта находка стала гарантией тысячелетней живучести классического идеала, несмотря на все его метаморфозы, от конвейерных римских копий и (в основном) декоративной живописи помпеянских домов до бесхитростного академизма XIX века и рутины художественных училищ. Такие певцы обнаженной женской натуры, как Огюст Ренуар и Аристид Майоль на рубеже XIX–XX веков, в одинаковой мере продолжали дело Джорджоне, Тициана и Рубенса, как и дело Праксителя. Когда тело – у древних греков – превратилось в модель мира, то малейшие изменения его положения (даже просто акцентирование группы мышц, движение плеча или руки) привели к изменению производимого им впечатления и, в свою очередь, к согласованию этого впечатления с общей картиной мира.

Знатоки античной пластики – Микеланджело, Бернини или Рубенс – прекрасно это понимали и умело пользовались такой поэтикой детали, заостряя на ней внимание зрителя без ущерба для целого. Более того, используя изощренные ракурсы и позы, скручивая контрапост в спираль, Микеланджело, неоплатоник и христианин, всю жизнь решал сложнейшую задачу одухотворения плоти. Это и позволило обнаженному телу парадоксальным образом – накануне Контрреформации – явить миру не только эстетические, но и христианские ценности, и не где-нибудь, а в Сикстинской капелле, и в проекте гробницы папы римского Юлия II, и в могилах Медичи. Видимо, и понтифики мечтали победить смерть и воскреснуть прекрасными и здоровыми юношами. Глаз ценителя XVI–XVII веков знал, что «эстетическая кираса» – жилище бессмертной души человека, а не ее тюрьма, а внешне явленная красота заслуживает восхищения только в том случае, если подкреплена красотой внутренней, то есть добродетелями. Так, следуя древним, рассуждали итальянские эстеты[198].

Однако, чтобы у нас сложилось правильное представление о том, какую роль тело играло в греческом искусстве, следует рассмотреть его еще и в действии, точнее – тела́ во взаимодействии. Для этого нам понадобится памятник повествовательного характера: знаменитый фриз Пергамского алтаря[199]. Если варбурговскую Pathosformel можно считать одной из категорий искусствознания и наук о культуре в

целом[200], то здесь она может объяснить едва ли не всё. Чтобы удостовериться в этом, понаблюдаем за поведением героев.

Греческое слово páthos в первую очередь указывает на *претерпевание* каких-либо внешних воздействий, претерпевание, которое одновременно испытывают и тело, и душа. Оттого этим существительным, изначально лишенным этического содержания, как и глаголом pathein, можно было охватить гамму ощущений – от укуса комара до тех, что испытала Ниоба, видя гибель всех своих многочисленных детей. Однако уже стоики, а затем первые христианские мыслители увидели в passio не только страдание или пассивное восприятие, но и «иррациональное движение души»[201]. Вопрос состоял в том, как именно человек проявлял снаружи то, что творится у него в сердце и на уме, в крови и в мышцах, даже в желудке, в том, что́ из подобных переживаний позволяли выказывать религиозные, гражданские, общественные и личные правила и табу, писаные или неписаные. Форму фиксации этих внешних проявлений при помощи визуального образа или литературного описания я бы предложил называть *патогномикой* по аналогии с древней физиогномикой, столетиями претендовавшей на выявление характера человека по его внешним признакам[202]. В истории искусства «пафос» совсем не аналог того, что мы в обыденной жизни называем пафосным, французы – pathétique, а англичане – pathetic.

Алтарь в Пергаме, столице могущественного царства в Малой Азии, был создан по заказу Эвмена II (197–159 гг. до н. э.). Царство, занимавшее треть современной Турции, процветало. Рим еще можно было считать союзником, пусть агрессивным и не слишком предсказуемым: экономические выгоды от совместного разгрома соседних Селевкидов при Магнезии (190 г. до н. э.) достались Эвмену. Прекрасная библиотека могла соперничать с александрийским Мусейоном. Но Пергам уже десятилетиями сдерживал натиск галлов, и этот процесс привычно осмыслялся греческим умом как противостояние цивилизации и варварства. Наконец, тень Рима, выражаясь поэтически, уже накрыла *все* восточное Средиземноморье, и дальновидные политики не могли не понимать, что благополучие эфемерно. Тем не менее, как и в случае с Парфеноном, алтарь, возведенный на акрополе в Пергаме, видимо, в честь Зевса и Афины, служил наглядной демонстрацией триумфа – победы над галатами в 166 году до н. э.[203] Как обычно бывает с большинством античных построек, дата, посвящение, функции и авторство Пергамского алтаря остаются предметом споров и догадок.

Прямоугольный, почти квадратный алтарный комплекс – не храм – стоял на специальной площади, выделяясь среди других

построек, и с трехсотметровой высоты доминировал над раскинувшимся террасами городом и окружающей равниной. Фриз четырехметровой высоты опоясывал двадцатипятиметровое U-образное здание и достигал ста двадцати метров в длину. На всем этом протяжении перед взором зрителя представал непрерывный рассказ о битве олимпийских богов с гигантами – «Гигантомахия». Внутреннюю стену святилища украшала меньшая по масштабу, зато размещенная ближе к алтарю история Телефа, сына Геракла, считавшегося предком правившей династии Атталидов. Обычно этот лишь на треть сохранившийся цикл оказывается в тени знаменитой «Гигантомахии». Однако и его значение велико: на шестидесятиметровом «полотне» главный герой появляется постоянно, пятнадцать раз на сохранившихся фрагментах, природный ландшафт соединяет эпизоды, несколько раз перемещая действующих лиц и зрителей из Греции в Азию. Это – выдающееся событие в истории нарратива[204]. Генетически к этим первым опытам эпических рассказов восходят и римская настенная живопись, и колонны Траяна и Марка Аврелия в Риме, и даже – из совсем другой эпохи – ковер из Байё, повествующий о нормандском завоевании Англии в 1060-е годы.

Фигуры главного фриза выполнены в высоком рельефе на плотно подогнанных друг к другу мраморных плитах размерами двести двадцать восемь сантиметров в высоту и от семидесяти до ста сантиметров в ширину. «Рассказчики», то есть те, кто разработали эту масштабную композицию, безусловно, были учеными, они читали хранившиеся в библиотеке свитками с образцами классической греческой словесности. На такой энциклопедический подход к программе указывает и то, что имена многочисленных богов и гигантов были высечены на фризе. Заказчики пригласили как местных мастеров, так и выходцев из Аттики и, возможно, с Родоса. Это неслучайно: и сюжет, и присутствие стилистических приемов, отсылавших к Фидию и классике V века, говорили о желании показать легитимность культурной, религиозной и политической преемственности именно Пергама в пику остальным эллинистическим государствам. Правда, римляне не оценили по достоинству ни постройку, ни удивительный фриз: «пленила» их действительно лишь классика. Тем не менее «Лаокоон…», возможно, тоже пергамский и приблизительно того же времени, считался шедевром. Сегодня оба памятника разделяют пальму первенства в истории эллинистической пластики.

Рельеф, высокий ли, низкий ли, – по определению рассказ, лента, череда событий. Но вместе с тем он должен обладать единством всех элементов композиции, воплощающим общую

идею. Здесь эта идея – победа добра над злом. И она должна была являться взору зрителя везде, без каких-либо иных рам, кроме массивного карниза, слегка прикрывавшего фигуры от солнца. Метопы служили той же цели, но они как раз расчленяли историю на отдельные эпизоды, картины. Только рельеф давал скульпторам возможность высказаться на языке эпоса, придав мифу общечеловеческую, космическую значимость. Но как передать в стометровой ленте противостояние двух воинств, а не отдельных пар или групп? Было найдено убедительное решение этой задачи: весь фриз делится посередине незримой горизонтальной полосой, естественно, неровной: поверх нее оказываются победители-боги, ниже – сильные и опасные, но все же обреченные на поражение гиганты. Для ясности имена гигантов тоже поместили внизу, а имена богов – вверху.

Эта цепочка дала возможность включить в нее звеньями все конкретные схватки, а высокий рельеф позволил зрительно связать фигуры, отчасти накладывая их друг на друга, но никогда не теряя из виду. Все фигуры, что называется, прочитываются. Следующей важнейшей задачей для скульпторов явно стал поиск разнообразия ракурсов, жестов и выражений лиц. Ясно, что уроки анатомии, пройденные десятком поколений мастеров, здесь дали свои лучшие плоды. Но история тела – это также история его облачения, того, что в искусствознании называется не слишком выразительным словом «драпировка». Обнаженное тело прекрасно, но уже художники V века знали, что зрительно даже напряженные мышцы застыли, что нагота скрадывает эффект движения, хотя и обладает несомненными эстетическими преимуществами. Знали об этом и египтяне. Кроме того, одежда не только скрывает, но и приоткрывает, поэтому работа с одеждой, драпировкой, складками во все времена придавала образу чувственность, загадочность, эротизм. В поисках компромисса тело облачали в тонкие одежды, а греки, стремясь к естественности, стали экспериментировать с изображением складок. Они, как известно, колышутся при движении, особенно на ветру, и это движение воздуха позволило воплотить в твердом материале течение времени, доли секунды до зафиксированного движения и доли секунды после него[205]. Если же тонкую льняную накидку как бы намочить, она плотно прилегает к телу, вычерчивая все его нюансы. Это хорошо видно на замечательном «Троне Людовизи», одном из самых лиричных оригинальных произведений греческой классики V века, дающих узнать, как именно греки относились к мраморной поверхности. Обнаженная фигурка флейтистки на боковой стенке задумана в явном контрасте с полуобнаженной новорожденной Афродитой,

выходящей из волн морских.

Одежда подчеркивает движение. Мастерски владея этой диалектикой наготы и «облаченности», пергамские скульпторы создали многофигурную композицию, удивительную по богатству физиогномики и патогномики. Сплетения борющихся тел, гнев, ярость, страх, ужас, беспощадность, красота и чудовищность (но не уродство!), сила и отвага, предсмертные судороги, боль от только что полученной раны, но и гордая невозмутимость, твердость духа, даже при укусе чьих-нибудь страшных клыков, – все эти конкретные ощущения, эмоции и характеры нашли здесь четкое, считываемое, невероятно напряженное воплощение. Созерцание этой битвы, конечно, не предполагало в зрителе олимпийского спокойствия.

Визуальный эффект каждой сцены, не говоря уже о целом, настолько силен, что уже в конце XIX века первые историки искусства оценили *живописность* представленного здесь стиля. Термин этот вполне уместен, потому что скульпторы, работавшие в Пергаме, знали то, чего почти полностью лишены мы: монументальную живопись древних греков. Резонно последовало сопоставление этого художественного выражения духа эллинизма с барокко – в противовес классике, в свою очередь сопоставлявшейся с Ренессансом. Действительно, даже поверхностное, быстрое сравнение любой метопы из Британского музея с любым фрагментом из Берлина подсказывает, что там – «бытие», здесь – «становление», там – покой (даже в смертельной схватке), здесь – буря и натиск, там – власть контура и линии, здесь – живописная прихоть пятна, там – фигура, четко читаемая на фоне, здесь фон фактически отсутствует, все пространство отдано сражению. Зритель, в сущности, оказывается его участником, и это соучастие достигается, среди прочего, углублением рельефа с помощью дрели с длинным сверлом: она позволяла вклиниться глубоко в толщу мрамора, чтобы добиться драматических светотеневых эффектов, пусть с потерей ясности фона. Пергам – такой же шедевр барокко, как «Экстаз святой Терезы».

Мы вольны отнести это явление к тому horror vacui, той боязни пустоты, которая вообще свойственна неклассическим стилям. По сравнению с Парфеноном и Олимпией Пергам безусловно «многословен». Но это многословие никак не назовешь вычурным, что и говорит о собственном – но отличающемся от классического! – инстинкте равновесия. Этот инстинкт, пожалуй, многое объясняет в образе человека в греческом искусстве. Когда 14 января 1506 года на Эсквилинском холме в Риме нашли «Лаокоона», при этом присутствовал

Микеланджело. Многое можно было бы отдать за то, чтобы узнать, что он при этом почувствовал и что сказал. Но все его дальнейшее творчество показывает, что в этой скульптурной группе он нашел подтверждение того, что наощупь искал сам: он убедился, что древние умели выразить величие и несгибаемость человеческой души, истинное благородство человека в каждом мускуле тела. Отсюда – столь необычные развороты и очевидная гипертрофированность титанических фигур на потолке Сикстинской капеллы. Много позднее, когда Европа уже научилась отделять греков от римлян, Винкельман и Лессинг показали, что величие «Лаокоона» еще и в том, что самые невероятные физические страдания не позволяют ему кричать, хотя этот «вопль, повергающий в дрожь» был всем тогда известен по «Энеиде»[206]. Оба знатока обратили внимание прежде всего на полуоткрытый рот жреца и оба были уверены, что из него мог вылететь лишь стон, но не вопль. Они объяснили этот прием тем, что скульптор сознательно не изобразил крик не потому, что тот явил бы слабость духа, а потому, что он исказил бы красоту лица.

Но есть и еще кое-что, объяснимое как раз при сопоставлении «Лаокоона» с отдельными сценами Пергамского алтаря. Нетрудно заметить, что гиганты, порождения Геи и Океана, хтонические чудовища, вовсе не всегда чудовищны. Более того, иные из них решительно прекрасны (илл. 67). И наоборот, сражающаяся на стороне олимпийцев Геката не просто страшна в бою, но олицетворяет силы, которые никто не назвал бы светлыми. Ей противостоит змееногий, но торсом «богоравный» Клитий. В группе Артемиды и Ота противники фактически уравнены, потому что строго противопоставлены друг другу, смотрят друг на друга в упор, бросая вызов, но и потому еще, что оба молоды и прекрасны. Это «равноправие» отчасти обусловлено тем, что От и Эфиальт – восставшие против Олимпа гиганты:

> Оссу они на Олимп взгромоздить собирались, шумящий
> Лесом густым Пелион – на Оссу, чтоб неба достигнуть[207].

67. Битва богов с гигантами. Клитий против Гекаты (с факелом), От и Эфиальт (повержен) против Артемиды. Горельеф Пергамского алтаря. 166–156 годы до н. э. Берлин. Пергамский музей

Но кто из них победит? И кто из них прав? Мы знаем, на чьей стороне победа, но в деталях скульптор вовсе не так прямолинеен. Рядом друг с другом, на восточном фризе, сражаются Зевс и Афина, отец и дочь. Афина крепко держит за длинные волосы молодого Алкионея, в грудь ему впилась ее змея – единственный случай, когда это порожденье Земли служит богам. Лик богини не сохранился, но по фигуре венчающей Афину Ники ясно, что это был лик победительницы. Алкионей в предсмертной муке молит о пощаде, протягивает руку в сторону матери (илл. 68).

68. Битва богов с гигантами. Афина и Алкионей, Гея (внизу) и Ника, венчающая Афину. Горельеф Пергамского алтаря. 166–156 годы до н. э. Берлин. Пергамский музей

Гея, изображенная внизу и по грудь, поскольку она – сама Земля, – один из самых трагических персонажей: ее волосы разметались по плечам в знак невыносимой боли и скорби, руки воздеты в бесполезной мольбе. Она сопричастна богам, никто не посягает на нее, но она наказана больше всех. И ее не описуемое никакими средствами горе контрастирует с появлением Ники, вестницы победы. В какой-то степени эта сцена – квинтэссенция всей программы, поскольку Зевс и Афина, скорее всего, и прославлялись на этом алтаре. Но она же – квинтэссенция всего эллинистического искусства в его отношении к образу человека. Да, исход вселенской битвы предрешен. Но само ее изображение показывает соотношение двух лагерей намного более сложным, чем соотношение белого и черного, добра и зла, цивилизации и варварства. Отдавая победу олимпийцам, художник никогда не высмеивает побежденного, а часто и «милость к падшим» призывает. И в этом гуманизме Пергам ушел далеко вперед и от Олимпии, и от Парфенона, где, при всем физиогномическом и патогномическом богатстве, такой амбивалентности все же места нет. Если тело и лицо человека призваны в греческой пластике выражать величие души, то, согласимся, симпатии пергамских скульпторов и, следовательно, зрителей часто на стороне побежденных.

Такой сложный взгляд на мир, такую глубину проникновения в жизнь человеческой души, конечно, никак не назовешь ни

«закатом», ни лебединой песней. Когда около 10 года н. э., в совсем ином контексте, резчик (возможно, грек Диоскурид) получил задание изобразить апофеоз миротворца Октавиана Августа на роскошной, явно презентационной камее, в нижний регистр он поместил сцену воздвижения трофея, к которому привязывают пленных: у мужчины связаны за спиной руки, женщина, готовясь к худшему, в горестной позе оплакивает их общую судьбу (илл. 58 на с. 146). Однако правая группа явно контрастирует с левой из-за своей двусмысленности. Меркурий и Диана держат за волосы пленников примерно так же, как пергамские боги держали гигантов. Диана, единственная из всех, повернулась к зрителям спиной, словно не согласна с разворачивающимся перед ней действом, и слушает Меркурия. Поскольку к ногам Дианы припадает знатный германец или кельт (у него на шее ожерелье), ясно, что тот молит о пощаде, которую боги склонны им даровать. А желание богов – закон для земного правителя[208].

Теперь представим себе эту камею – совсем небольшой, пусть и драгоценный предмет – в руках у Октавиана, или его наследника Тиберия, который здесь тоже изображен, или кого-то из следующих императоров. И тогда все эти жесты, персонификации, тончайшие физиогномические нюансы и формулы пафоса обретут в глазах историка особое значение. Это не только политический манифест, но и воззвание к сильным мира сего. «Нет спасенья в войне, у тебя мы требуем мира» – восклицает в вергилиевской «Энеиде» Дранк, обращаясь к воинственному предводителю латинов Турну[209]. Такова идеология pax romana, римского мира, разработанная при первых императорах и увековеченная Вергилием. И от них ждали не только победоносности, но и, pax et iustitia, мира и справедливости. Изобразительное искусство участвовало в этой работе.

Античность оставила в наследство искусству следующих тысячелетий не шаблоны и не топосы, не только «благородную простоту и спокойное величие», но тот язык, на котором выражаются и вселенский покой, и самые бурные страсти. Этот амбивалентный, гибкий, таинственный язык давал художникам импульс заглядывать в трансцендентное, потустороннее и в потаенные, темные глубины индивидуальной души.

Почему Средневековье надолго отказалось от анатомически точного языка тела? Значит ли это, что средневековый человек потерял интерес к телу как эстетической функции? Или интерес к собственному телу вообще? И то и другое отчасти справедливо: гигиена, медицина, комфорт ушли из системы христианских

ценностей и из повседневности новых народов вместе с грекоримской калокагатией. Но ничего похожего на отрицание телесности человека в христианской антропологии не было и нет. Человек – именно органичное единство божественной, бессмертной души и ее «дома» – смертного тела. Другое дело, что телесная красота перестала считаться отражением внутренней, духовной красоты. Аскеза, упражнение тела на столетия стала приравниваться к его максимальному физическому изможднию. Изможденность отшельника воспевалась в агиографической литературе, в поэзии и прозе, иногда очень высоким слогом. За агиографами последовали и художники, в особенности на Востоке, затем и на Западе.

Этот парадокс объясняется одним – но ключевым – событием евангельской истории: распятием Христа. Изображение страдающего в агонии или только что умершего бога стало на века самым распространенным и почитаемым изображением человеческого тела. Лишь с начала II тысячелетия постепенно утвердилась традиция изображать его почти нагим, с набедренной повязкой, perizonium. На ранних памятниках мы нередко видим его в тунике (conubium), с открытыми глазами и словно не висящим, а стоящим: даже идущего на смерть Христа воспринимали как царя небесного. Но все же его бесславная, рабская казнь, с точки зрения христианина, – победа добра над злом, подвиг Спасителя – образец «славы страстотерпца», gloria passionis. Не забывали и о том, что пошел Он на это ради любви. Неслучайно в восточнохристианской традиции Воскресение изображалось и изображается только как «сошествие во ад», точнее – выведение спустившимся в побежденный ад Христом ветхозаветных праведников к вечной жизни. Поэтому и жизнь христианина – подражание земному пути Христа, странника, которому негде главу преклонить. Но подражание – ради окончательного воскрешения плоти, «жизни будущего века». Такое величие и смирение в средневековой христианской картине мира неразрывны, диалектически связаны, и тело в какой-то мере призвано было отразить этот парадокс.

Во второй половине Средневековья, после 1000 года, на изображениях распятый Иисус почти всегда обнажен. Как нетрудно догадаться, это не повод для изучения «эстетической кирасы». Победа Богочеловека над смертью, выраженная в пасхальном тропаре («смертию смерть поправ»), – один из важнейших принципов христианства, однако мертвое тело этой победы обычно не выражало. Напротив, с XIII века вплоть до Возрождения тело обретало все более ярко выраженные признаки чисто человеческого страдания и агонии. Созерцание Страстей

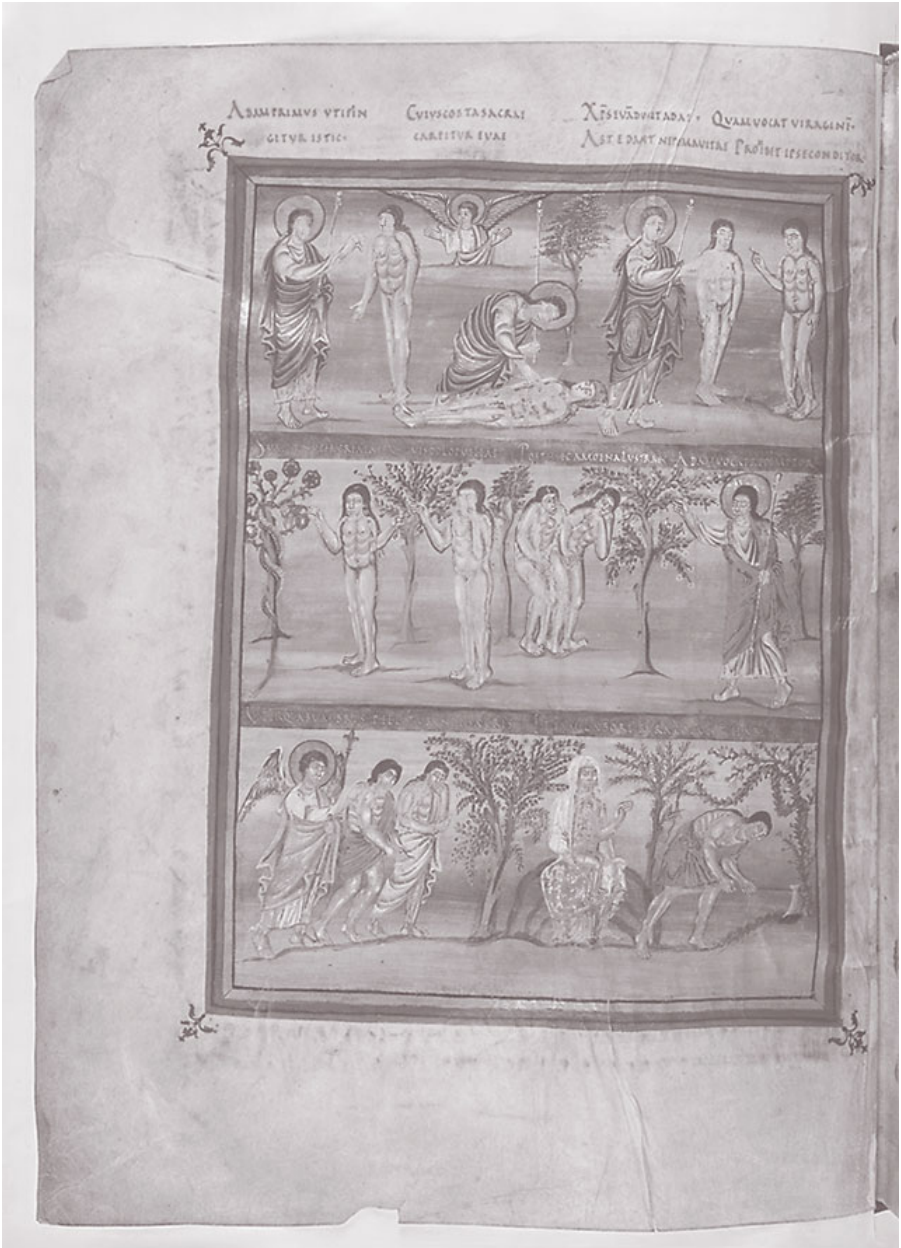
Христовых во всех их подробностях стало культом, каждодневной практикой даже личного, интимного благочестия. В XV столетии распространение получили отдельные изображения страдающего Христа – такие моленные образы, вспоминая Исайю (Ис 53: 3), называли «мужем скорбей», *нем.* Schmerzenmann. Дюрер изобразил Христа *после* смерти, с пробитым копьем ребром: задумчиво и без особого стеснения, без какого-либо пафоса дистанции он смотрит на нас в упор, словно с портрета; он вроде бы выходит из погребальной пещеры, приподняв колено, но облокотился на него, устало положив левую руку на край гробницы (илл. 69). От такой короткости с измученным Богом неподготовленного зрителя берет оторопь, особенно когда понимаешь, что перед тобой – картина такого гуманиста, как Дюрер. Но таков и специфический религиозный фон предреформационной Германии рубежа XV–XVI веков, в котором расцвет гуманизма сочетался с невероятно высокой религиозной экзальтацией. Представим себе, что перед таким образом благочестивый мирянин или монах мог предавать свое тело вполне реальной порке…

69. *Альбрехт Дюрер.* Муж страдающий. 1492–1493 годы. Карлсруэ. Государственный кунстхалле

Описанные живописные и скульптурные мотивы в цикле

Страстей утрировались, доходили до очевидно неприятного взгляду, до отвратительного и чуть ли не обсценного, причем в памятниках крупного масштаба, даже таких роскошных, как «Изенгеймский алтарь» Маттиаса Грюневальда. Созерцание рваных, кровоточащих и гноящихся ран на теле Христа призвано было не просто тронуть душу верующего, но мобилизовать все его духовные силы для внутреннего обновления и для мистического единения души с Богом. На языке позднесредневековой религиозности этот опыт назывался imitatio Christi, подражание Христу, опыт в одинаковой мере духовный и телесный[210]. Но важно также понимать, что бесславная смерть была залогом вечной жизни, и безобразному трупу, который у нас на глазах укладывают в гроб не помнящие себя от горя женщины и апостол Иоанн, на оборотной стороне того же великого ретабля противопоставлена сияющая уже не земной красотой фигура воскресшего Спасителя. Все это зрелище предназначалось для монахов-антонинцев и пациентов их госпиталя св. Антония в эльзасском Изенгейме, куда поступали самые разные больные, в особенности страдавшие кожными заболеваниями, например при эрготизме.

На рубеже Античности и Средневековья концентрация внимания на надмирных, духовных ценностях привела к тому, что зритель потерял интерес к анатомии. Обнаженное тело можно было изображать в некоторых библейских сюжетах, как минимум в сценах сотворения Адама и Евы, грехопадения, адских мук. Но даже различия между полами мало интересовали художников и заказчиков их работ. Иногда настолько мало, что наши прародители выглядят фактически одинаково (илл. 70). Античная астральная иконография подверглась таким неожиданным модификациям, что в XI столетии Андромеда на некоторое время превратилась в андрогина, причем с сознательно выставленными напоказ соответствующими признаками. В том же столетии в церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп в центральной Франции Еву даже изобразили с бородой, вовремя заметили несуразицу, закрасили, но краска с годами осыпалась, и, несмотря на правку[211], открылся первоначальный замысел, по-своему симптоматичный. В Еве далеко не все и не всегда видели виновницу всех бед, но то, что мы сегодня назовем женственностью, в ней ценили немногие. В Евангелиях св. Чада, созданных на Британских островах в VIII столетии, евангелист превращается в орнаментальный ковер, из которого выступают голова, руки и ступни (кстати, в контрапосте), а символ над головой подсказывает, какой именно из евангелистов перед нами.



70. Изгнание Адама и Евы из рая. Миниатюра из Первой Библии Карла Лысого. 845 год. Тур. Сейчас: Париж. Национальная библиотека Франции. Рукопись BnF lat. 1

Резонно называть такую метаморфозу, закрепившуюся на века, изобразительной *условностью, стилизацией*. Ясно также, что художники попросту разучились следовать эмпирической данности, подражать природе вещей – ведь то же относится к

изображению природы, макрокосма, а не только человеческого тела, микрокосма. Однако абстрагирование от эмпирической данности – явление не только средневековое и вполне типично для самых разных эпох и цивилизаций, включая искусство XX века. Орнаментализация эмпирической реальности, как мы уже говорили, есть способ эту реальность возвысить, воспеть, а вовсе не свести к нулю. Средневековье действительно очень мало, намного меньше, чем Античность, знало о теле. Однако исламский мир знал о нем очень много, но не спешил изображать и изучать с помощью живописи. Средневековое христианство в какой-то степени стеснялось наготы, игнорировало сексуальность, хотя любовь считало одной из трех высших, «богословских» добродетелей, а в женщине ценило достоинства жены и матери, поэтому даже райскую невинность веками изображали почти без различения пола. Но даже когда Ренессанс XII века многое расставил по-новому, когда в университеты пришла медицина, а куртуазная культура придала земной любви новые краски, изобразительное искусство долго оставалось верным целому ряду условностей в изображении тела.

Одной из этих условностей была одежда. Она охраняла стыдливость зрителя, она же служила визитной карточкой изображенного. Уже в поздней Античности, затем – в Византии святые облачились в римские тоги, хитоны и обмундирование легионеров, Царь Небесный – в роскошные одеяния земных владык, в пурпур и золото (илл. 71). Всю эту красоту небесного двора можно было изобразить плоско, изгнав всё, что напоминало об иллюзорном земном мире, о тяжести и объеме материи. Поэтому часто хочется сказать, что тела парят в каком-то безвоздушном (например золотом) пространстве. Но пространство на средневековой мозаике, фреске или в книжной миниатюре – *неуместно*. Средневековое изображение человека – не тело в пространстве, а фигура в предписанном ей месте, она в прямом смысле слова *локализована* и на своем месте выполняет заранее заданную функцию. Она всегда «поза», воплощенный жест, наделенный конкретным значением: молитвы, повеления, удара, милости, дарения, наказания.

71. Передача закона (traditio legis), или Христос с апостолами. Мозаика конхи апсиды капеллы Сант-Аквилино. Базилика Сан-Лоренцо-Маджоре. Конец V века. Милан

Эти значения сегодня не всегда считываются с желаемой точностью, они могли восприниматься амбивалентными или даже многозначными уже в момент создания. Например, «Синагога» XIII века с портала Страсбургского собора – удивительно лиричный образ, хотя ее контрапост, склоненная голова, завязанные глаза, печальное лицо и сломанное копье формально должны были означать то, что иудеи не приняли и убили Христа, поэтому прокляты. XIII столетие – эпоха, что называется, развитого антииудаизма, в том числе на Рейне, но я не сомневаюсь, что красоту молодой женщины в этой «Синагоге» европеец того времени видел не хуже, чем я. Физическая красота могла иметь тогда и отрицательное значение, как иногда и в Новое время, но к персонификации «Синагоги» в готической пластике это не относится[212].

На самом деле именно пластическое убранство великих соборов сделало для возрождения плоти в искусстве очень многое, едва ли не больше, чем их же витражи и даже чем живопись Джотто. Ключевым открытием стал северный портал Шартрского собора: на откосах его портика около 1200 года анонимные скульпторы разместили исполненные достоинства фигуры ветхозаветных царей и пророков, в которых впервые со времен Античности используется контрапост (илл. 72). В фигуре Соломона этот новый тогда прием подчеркнут складками,

изогнувшимися на округлом животе, правая нога слегка согнута в колене и выставлена вперед. Он прислушивается. Обращающаяся к нему царица Савская стоит на скрючившейся под ней фигурке своего эфиопского раба, она изящно придерживает полу плаща правой рукой и тесемку – левой. Вдвоем они похожи на знатную пару своего времени, являющую себя миру во всем блеске, чинно, не греша против осанки. Аллегорически же встреча Соломона и южной царицы, описанная в Ветхом Завете, – единение Христа и Церкви.

72. Валаам, Царица Савская с рабом и Соломон. Откос северного портала Шартрского собора Нотр-Дам. Около 1210 года

Нам важно понять, что эта экклезиологическая аллегория передана на новом художественном языке, вдохнувшем в тело новую жизнь, – ту жизнь, которую немецкий историк искусства

назвал непереводимым в данном случае словом Psyche[213]. Новаторство этой мастерской становится очевидным при сравнении ее работы с западным, Королевским порталом, созданным двумя поколениями ранее: эти фигуры – тоже само достоинство, но они все же намного сильнее слиты с колоннами, подчинены архитектуре и почти не претендуют ни на самостоятельную жизнь, ни на диалог со зрителем. Соломон и царица не смотрят друг на друга, но их неразрывная связь подчеркивается и взглядом стоящего рядом Валаама, и одинаковым жестом правой (у царицы) и левой (у царя) рук, поддерживающих за тесьму плащи, что в искусстве того времени указывает на их статус. Оба приоткрыли рты, готовые начать беседу, но очевидно, что с речью все же обращается царица, и это, возможно, подчеркивает субординацию. Царь держит в правой руке скипетр, царица левой рукой придерживает платье, давая волю – и это уже важно – шагу. Следя за складками одежды, значение которых для анализа средневековой пластики особенно важно, учитывая долгое неприятие наготы, мы замечаем, что у царицы – стройный стан с невысокой грудью (это подчеркнуто ремнем, стягивающим платье на талии). Согласно закону контрапоста, правое плечо Соломона немного отставлено назад, а опирается он на правую ногу, левое колено царицы выставлено как бы навстречу правому колену Соломона, подсказывая нам, что они идут нога в ногу. Представим себе на минуту, что скульптор поменял бы развороты фигур, их опорные ноги: единство группы рассыпалось бы, а «Христос» и «Церковь» пошли бы в разные стороны, что абсурдно.

Итак, христианская цивилизация Средневековья и раннего Нового времени вовсе не забыла о теле, как не забыла она об индивидуальности. Историки резонно говорят о рождении европейского индивида именно на этом рубеже, между XII и XV веками, когда много рассуждали как о достоинстве человеческой природы, так и о ее бренности. Возрождение, конечно, сделало в изучении этой самой природы, в том числе средствами искусства, самый решительный шаг. В 1430-е годы Альберти первым рекомендовал художникам сначала нарисовать фигуру обнаженной, затем уже облачить ее в предусмотренные сюжетом одежды. «Необходимо держаться определенного правила в отношении величины членов тела. Для такой соразмерности следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью. Однако здесь найдутся такие, которые возразят мне то же, что я говорил выше, а именно, что живописцу нет дела до того, чего он не видит. Они хорошо делают, что об этом напоминают, однако

ведь прежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облекаем в одежды, и точно так же, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью так, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещается каждая мышца»[214].

Идеальный художник у Альберти – анатом и вообще аналитик. Он выстраивает композицию из фигур, причем все должны быть разными, а каждая фигура выстраивается из скелета, скрытого под кожей. Двумя поколениями ранее художники еще мыслили складками и жестами. Здесь, в Италии Кватроченто, – новый взгляд на сущность человеческого естества, с одной стороны, и на правду искусства – с другой. Соразмерность, симметрия, гармония – законы тела, известные уже средневековым мыслителям. Но теперь они легли в основу и художественного отображения мироздания и человека. Они же, для Альберти, – основа всякой композиции, любой репрезентации[215].

Известно, что несколько крупных итальянских художников участвовали в диссекциях тел, в медицине практиковавшихся с начала XIV века. Анатомические штудии Леонардо стоят несколько особняком, потому что это уже настоящая художественная аутопсия: он изучал трупы внимательнее большинства медиков своего времени. Однако радость узнавания и понимания того, как функционирует телесная машина в мельчайших подробностях, он разделял с несколькими поколениями итальянцев, а вслед за ними – и других европейцев. Игру мышц на теле, даже скрытую под одеждой, люди XV–XVI веков разглядывали, видимо, с таким же интересом, с каким наши современники разглядывают какой-нибудь спортивный болид. Наброски некоторых крупных мастеров показывают, что предложение Альберти одевать скелеты в кожу иные воспринимали буквально. Некоторые рисунки, гравюры, картины и фрески Кватроченто выглядят так, будто художнику абсолютно принципиально было показать, что он выучил заданный Альберти урок (илл. 73). Опасность такого художественного анатомирования понял уже Леонардо, осуждавший «тех, кто, желая выглядеть великими рисовальщиками, изображает обнаженные тела одеревенелыми и неизящными, больше похожими на мешки орехов, чем на людей, на пучок репы, а не на мускулистое тело»[216]. Добавим к этому, что иногда обнаженные фигуры даже лучших художников XV века – почти *экоршэ* (*фр.* écorché), то есть телá, с которых сняли кожу[217].

73. *Антонио дель Поллайоло*. Битва обнаженных. Гравюра на металле. Состояние II. Около 1489 года. Кливленд. Художественный музей

Тем не менее Ренессанс любил масштабные проекты и многофигурные композиции религиозного и светского содержания. Отсюда – поиск максимально разнообразного языка тела, на котором можно было бы выразить эмоции, страдания и страсти. Отсюда – целые пирамиды из тел в сценах Страшного суда, включая микеланджеловский. Конечно, Высокое Возрождение в лице лучших своих мастеров преодолело некоторую «сухость» и «жесткость» своих наставников. Однако и мастера XVI века анализировали человеческое тело как бы геометрически, как набор членений, и это иногда прорывается в рисунке, в целом форме подготовительной, но все же явно претендующей на репрезентацию взгляда художника на свой объект. Один из рисунков генуэзского маньериста Луки Камбьязо можно было бы принять за опыт раннего кубизма (илл. 74). Для своего времени этот рисунок уникален, но он демонстрирует один из принципов анализа человеческого тела и композиции, которая из тел складывается. Когда помещаешь такой рисунок рядом с его же более «натуралистическим», традиционным этюдом, понимаешь, что здесь тело, лишенное своей ренессансной «славы», превращено в строительные леса, квадры и балки, из которых художник выстраивает свое мироздание. На этих лесах хозяин – он, а не модель, художественная воля мастера, а не действительность «как она есть»[218].

74. *Лука Камбьязо*. Батальная сцена. Рисунок. 1550– 1570-е годы. Галерея Уффици. Флоренция

Без специфической «оптики» ренессансного натурфилософа, как и без прихоти художника, немыслим и фламандец Андреас Везалий с его понастоящему революционным – и богато иллюстрированным – трактатом «О строении человеческого

тела»[219]. Характерно, что обращался основоположник научной анатомии в одинаковой мере к художникам и к ученым, а лечил, среди прочих, Габсбургов – императора Карла V и его сына, короля Испании Филиппа II. Труд Везалия вышел в 1543 году, одновременно с книгой Коперника «О вращениях небесных сфер». Коперник посвятил свое сочинение папе Павлу III и в предисловии пишет, осуждая предшественников и заодно всю прежнюю картину вселенной: «И самое главное, что они так и не смогли определить форму мира и точную соразмерность его частей. Таким образом, с ними получилось то же самое, как если бы кто-нибудь набрал из различных мест руки, ноги, голову и другие члены, нарисованные хотя и отлично, но не в масштабе одного и того же тела; так что ввиду их полного несоответствия друг другу из них, конечно, скорее составилось бы чудовище, а не человек»[220]. Здесь – мудрая и весьма уместная отсылка к древней как мир и общепринятой на христианском Западе метафорической параллели между человеческим телом и космосом. Но, учитывая содержание книги, на которой стоит сегодняшняя физика, старая метафора говорит и о новом взгляде как на космос, так и на человека.

Медики с помощью скальпеля и – вслед за ними – художники и гравёры заглянули *внутрь* тела, как Коперник без телескопа заглянул *внутрь* вращающихся орбит, чтобы (если верить ему самому) исправить церковный календарь. В результате Землю, пусть не сразу, сдвинули с места, а человеческое тело раскрыли как в прямом, так и в переносном смысле. Появление и распространение печатной книги как главного носителя информации привели к коренному переосмыслению визуальной репрезентации в системе знаний о мире. Рационально, эмпирически мыслящий ученый-экспериментатор и художник-рационалист – дети одной цивилизации, одной научной революции[221]. «О строении человеческого тела» представляет собой прекрасный пример симбиоза науки и искусства. Для Везалия и его последователей, живших в XVI–XVIII столетиях, анатомическая иллюстрация подчинилась своеобразной «риторике реальности», как выразился Мартин Кемп[222]. Она основана на использовании узнаваемых, беспощадно реальных примет, которые убеждали зрителя в том, что они скопированы с натуры. Но эти приметы – пошаговая репрезентация мертвого тела, трупа, на протяжении столетий в большей степени бывшего предметом бесконечной рефлексии о бренности человеческого бытия, но никак не гимном красоте творения. Здесь же – изображение смерти, каждый шаг на пути ее научного изучения визуально суммирует кабинетное наблюдение, преподавание,

медицинскую практику.

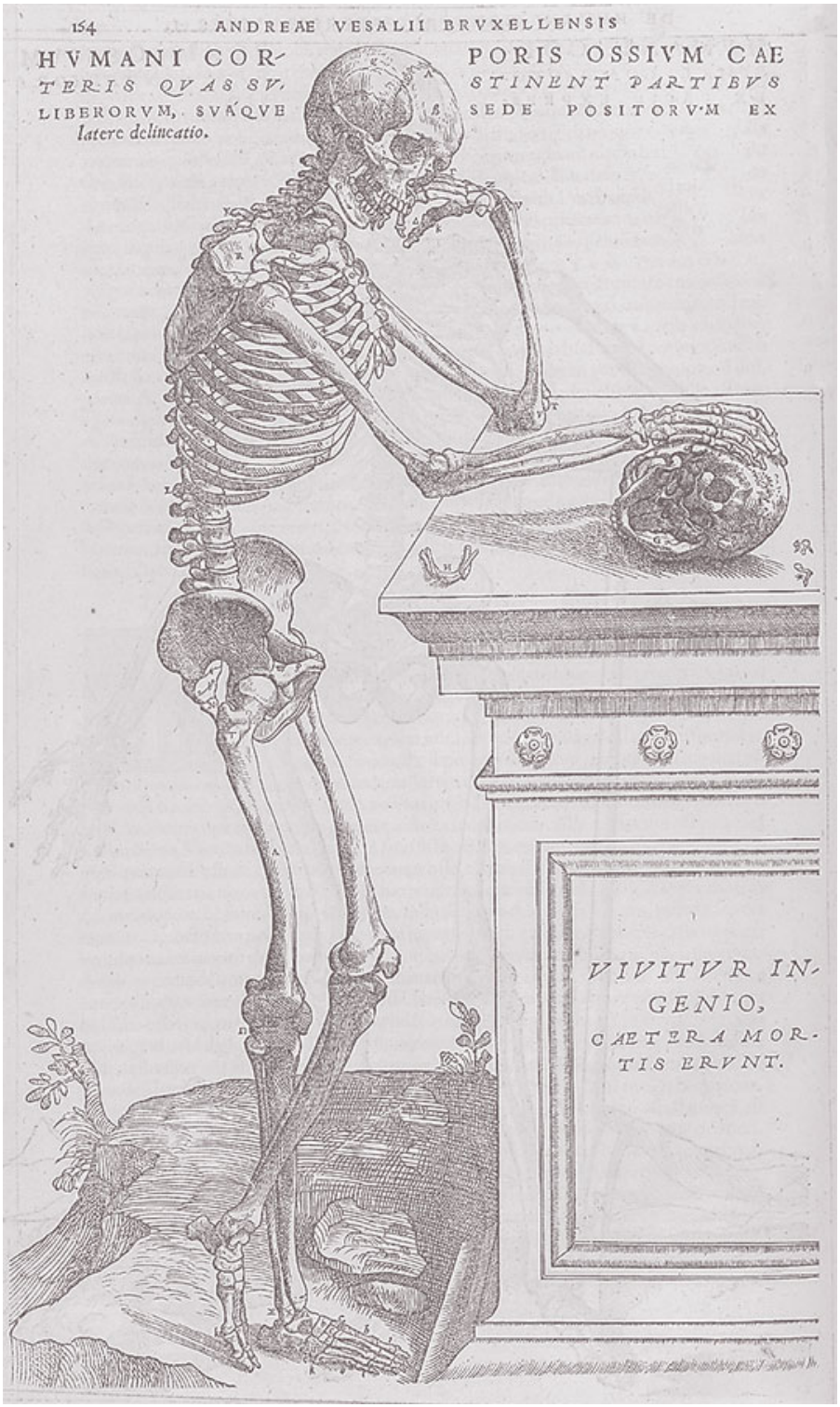
Отчасти указанные черты свойственны первым иллюстрированным анатомиям позднего Средневековья. Везалий свел разные уровни «риторики реальности» в гармоничное единство эмпирической науки и живописности, текста и изображения. В своем рассказе автор часто отсылает к конкретным ситуациям во время вскрытий, которыми он заслуженно славился. Но очевидно, что понимал он и первостепенную роль изображения тела в распространении его идей и метода. Поэтому художник Ян Стефан ван Калькар работал под его непосредственным наблюдением, а базельский издатель Опорин получил строгие указания насчет качества печати с присланных ему досок. Поэтому же гравюры сознательно следовали не только эмпирической данности, зрелищу мертвого тела, но и визуальной, художественной культуре своего времени. И поэтому же прикладная анатомия превратилась в этой совместной работе в настоящую драматургию. Уже фронтиспис первого базельского издания представляет собой в буквальном смысле *театр анатомии* (илл. 75).

75. *Ян Стефан ван Калькар*. Фронтиспис книги Андреаса Везалия «О строении человеческого тела». Базель, 1543

Везалий – то есть автор – отложил в сторону книгу (и вместе с ней – всю книжную галеновскую медицину, в страхе прижавшуюся к колонне в виде голого мужчины) и подошел к женскому трупу, разрезанному ниже груди. Над ними – величественная фигура Смерти с косой, вокруг – толпа

восторженных учеников и зевак. Эта толпа – намек на общеполезность и общедоступность новой науки о теле. Труп женщины (при почти полном отсутствии упоминаний о женском теле в книге) – тоже явный способ привлечь внимание и взволновать читателя-мужчину.

Когда читатель идет дальше, он листает фолиант, читает, рассматривая, и рассматривает, читая. Фигуры и отдельные органы зачастую вклиниваются в текст без всякой рамки, как веками делали иллюстраторы многих средневековых рукописей. Это тоже сознательный выбор автора, совместный с художником поиск научной и художественной правды. У читателя-зрителя возникает ощущение, что перед ним разворачивается драма, посвященная истории тела. Экоршэ и скелеты исполняют роли, воплощают уже хорошо знакомые нам формулы пафоса. Даже пейзаж подчиняется инсценировке: вполне жизнерадостный ландшафт обычно сопровождает экоршэ, то есть «почти живого» человека, но сменяется скупым намеком на унылую пустыню, когда дело доходит до скелета, этого традиционного напоминания о смерти. Сами тела и скелеты – красноречивы несмотря на наложенное на них молчание, на сугубо, казалось бы, техническое, утилитарное значение их присутствия в учебнике: они кричат, взывают к небесам, готовы копать себе могилу, меланхолично размышляют над жизнью и смертью (илл. 76). Даже пять черепов, иллюстрирующих варианты строения черепной коробки, выстроились в две сценки: три идут строем друг за другом, два – ведут светскую беседу. В тело античной Венеры художник «вписал» чрево вполне реальной женщины на пороге менопаузы с кистой яичников. «Случайная» прядь на прекрасной груди (при отсутствующей голове) прибавляет нотку лиризма к этому странному изображению, сочетающему беспощадную научную точность с вкусом к классическому наследию, гаранту «красоты» и «изящества».




76. *Ян Стефан ван Калькар*. Иллюстрация к книге Андреаса

Везалия «О строении человеческого тела». Базель, 1543

Приглядевшись к телу слишком внимательно, Европа Нового времени нашла в нем не только гармонию микрокосмоса, квадратуру круга, меру всех вещей и венец творения. Возрожденная анатомия заставила в очередной раз вспомнить и о смерти. Скелеты целиком и черепа по отдельности стали вездесущими в живописи и пластике, в убранстве церквей, в литературе, в предметах личного благочестия. Знатные заказчики с удовольствием (видимо) предоставляли потомкам лицезреть свой образ на надгробии не в славе, а в виде трупа, иногда полуобнаженного, с портретными чертами лица; пофранцузски такой тип назвали transi, буквально «оцепеневший». Макабр, который мы частенько прописываем по ведомству «страдающего Средневековья», вышел действительно из христианских «смертных памятований», но для мировоззрения эпохи барокко он значил едва ли не больше и успешно дожил до современной поп-культуры. Уже Буффальмакко в 1336–1341 годах в росписи монументального пизанского кладбища, Кампосанто, изобразил в сцене встречи живых и мертвых три трупа в трех стадиях разложения – от вздутия сразу после смерти до скелета. От могильного смрада в ужасе храпит благородный конь, знатный всадник заткнул нос, другие призадумались, монах-пустынник что-то проповедует.

Этот знаменитый «Триумф смерти» – средневековая доминиканская проповедь накануне Черной смерти (которой никто, впрочем, не ждал, ведь пандемии приходят без предупреждения). Но микеланджеловский «Страшный суд», созданный накануне везалиевской книги, в 1534–1541 годах, говорит о том же. Весь нижний регистр, ближайший к зрителю и в особенности к стоящему у алтаря священнику, заполнен возвращающимися к жизни трупами, причем многие из них еще облечены в саван. Кому-то трудно поднять могильную плиту, кто-то еще не жив, но уже не мертв. Скелет – один из самых удивительных образов всей композиции – «кричит» и хватается за подбородок рукой, еще покрытой плотью, но завернутой в смертельное покрывало (илл. 77). Самой Смерти страшно от гула ангельских труб, и она безжалостно «смотрит» на нас в упор, передавая свой ужас живым. Догматически здесь все верно: плоть воскресает, но одна – для вечной жизни, другая – для вечной смерти. Ни зритель, ни художник не знают, каковы их собственные судьбы. Поэтому даже совсем близко к вершащему суд Христу мученик св. Варфоломей держит в руке собственную кожу с чертами лица Микеланджело и, занеся над ней нож,

спрашивает: этого – куда? Еще у непосредственных предшественников мастера, например, у Луки Синьорелли («Страшный суд», собор в Орвието, ок. 1500 г.), мертвое тело четко отличается от тела воскресшего. У Микеланджело этот контраст тоже есть, но всё намного сложнее. Границы между жизнью и смертью размыты. Если кто-то и прославил тело средствами искусства, то, конечно, он, причем здесь же, на потолке Сикстинской капеллы в 1508–1512 годах. Но со временем он понял, как труден путь к бессмертию для бренной плоти, потому что тело для нее – иногда дом, но иногда и тюрьма.

77. *Микеланджело.* Страшный суд. Фрагмент фрески. 1534–1541 годы. Ватикан. Сикстинская капелла

# Лицо, портрет, мааска

Портрет нередко считается изобретением и чуть ли не достоянием европейского мира Нового времени. С ренессансных

картин на нас глядят или повернулись к нам гордым профилем итальянцы, фламандцы, немцы, только что открывшие для себя мир и утверждающие свое в этом мире личное место. Такой портрет – alter ego, знак присутствия индивида здесь и сейчас, на Земле, среди себе подобных, равных или подданных. Это, конечно, верно. Но, во-первых, история началась не в Италии Кватроченто, а намного ранее, во-вторых, если сместить акцент со слова «портрет» на слово «лицо», то история первого окажется важным, но все же лишь пятисотлетним этапом в гораздо более долгой истории второго. Уже знакомые нам усы, пририсованные репродукции «Джоконды» Марселем Дюшаном, будучи «пощечиной общественному вкусу», заодно показали, что старый добрый «буржуазный» портрет перестал быть исключительным средством предъявления себя миру.

С тех пор прошло сто лет. Чтобы изучить характер и внутренний мир человека, врачи все реже вглядываются в лица, а идут непосредственно в мозг, в нервную систему, в душу. Политики и звезды формируют имидж и следят за предъявляемым миру лицом. В паспорте, электронной почте, на личных страницах, в мессенджерах мы демонстрируем фотографии, реже – селфи или даже аватар, эту маску наших дней. Редко кому приходит в голову заказывать собственные живописные портреты, тем более – мраморные бюсты. Если только хочется быть совсем уж «не как все». Зато всеобщим увлечением стал зародившийся в Японии косплей, фотоинсценировка картины, во время которой модель вживается в другой образ, раздваивается, перевоплощается, не скрывая, однако, своей идентичности. Можно было бы списать это явление по части «ширпотреба», если бы оно не было формой коммуникации с классическим наследием и формой самовосприятия индивидов, объединяющей континенты, по-своему «узаконенной» модными журналами и сетевыми пабликами. В конце концов, даже прячась за аватаром, в декорациях чужой картины, отводя взгляд от камеры, мы не успеваем и глазом моргнуть, а нас уже «затэгали».

Начавшаяся в 2020 году пандемия закрыла лицо человека в общественном пространстве без различения пола, религиозной принадлежности, статуса. Медицинская маска неожиданно уравняла миллиарды людей. От выражения лица осталось лишь движение бровей, и глазами, как выяснилось, без помощи губ и носа многого не расскажешь. На два года мы лишились права *читать по лицам*, и только камеры слежения безошибочно идентифицировали личность даже под солнцезащитными очками и гигиеническими масками. Сам собой встал вопрос, насколько

наше лицо вообще нам принадлежит…

* * *

Археологические находки позднего каменного века показывают, как рано человек осознал связь настоящего, живого лица – с маской. Он понимал ее одновременно и как замену лица, эрзац, личину, и как его изображение. Поэтому история лица, если таковая возможна, есть, конечно, история изображения человека[223], а та – важнейшая составляющая истории искусства. Понять европейский портрет Нового времени, не учитывая этого многотысячелетнего развития, невозможно. В нем отразилось диалектическое отношение человека к самому себе и к возможности передать какому-то предмету свое «я», «я» близкого человека, «я» вождя, царя или жреца. Маску тоже можно понимать очень широко. Именно поэтому с нее и следует начать.

Маска известна фактически всем культурам, она участвовала и иногда участвует как в жизни живых, так и в «жизни» мертвых. Очень ранние маски, III тысячелетия до н. э., на обратной стороне имеют следы ткани, которой обматывалась голова умершего перед тем, как на него накладывалось новое, гипсовое «лицо» с местом для носа, прорезями для глаз и рта. То есть маска возникла вместе с первыми формами мумификации и бальзамирования. Из мумии в Египте появились круглая статуя и индивидуальный портрет. Древние не хуже нас знали, что лицо иногда очень сильно искажается перед смертью и сразу после нее. Маска же возвращала трупу земной облик, а значит и жизнь после смерти, превращалась во второе лицо, свободное от следов страданий, возраста, болезни и агонии. *Ка* вполне мог узнать в такой мумии свое тело и свое лицо[224]. Драгоценный материал гарантировал этому alter ego сохранение прижизненного статуса после смерти.

Но это – в искусстве для мертвых. В культе предков одну роль играло устройство и почитание гробниц, другую – обрядовая инсценировка культа среди живых, и в ней изображения лица, естественно, тоже участвовали. И здесь важно не только то, как лицо выглядит, но и обстоятельства его действия, перформанс. Мимика маски, казалось бы, зафиксированная в относительно жестком материале, на самом деле могла обретать разное значение в зависимости от этих самых обстоятельств, будь то жесты несущего ее человека, присутствие других масок, настроение участников и зрителей, освещение, даже погода. Как мы увидим, когда будем говорить о кинематографе,

кинорежиссеры осознали эту амбивалентность «выражения лица» довольно рано, открыв так называемый эффект Кулешова в монтаже в 1920-е годы. Но намного ранее это осознал театр, культовое происхождение которого очевидно.

Маска – не предмет на стене или на полке, она обычно не предназначена для созерцания. Она живет в специфическом перформативном пространстве, участвует в обустройстве жизни своего обладателя[225]. Она также никогда не живет сама по себе, но в общении с другими, себе подобными, дружественными и враждебными. В эпоху эллинизма, в рах romana первых веков нашей эры, в мистериальных культах восточного происхождения масками пользовались не только жрецы, но и адепты. Видимо, этот обычай давал возможность взломать обыденные отношения господ и рабов, патронов и клиентов, элиты и простонародья. Верующий занимал новое положение в иерархии общины. Маски создавали новый мир[226]. У индейцев северо-западного побережья Америки маски иллюстрировали космогонические и этнические мифы, рассказывали о событиях. Не все надевались на лицо: маска из слоновой кости, хранящаяся в Нью-Йорке, создана в первой половине XVI века, видимо, по заказу Эзигие, семнадцатого *оба* (правителя) Бенина, в память о матери, Идие, которую он возвел в статус *лиоба*, соправительницы (илл. 78). Скорее всего, царь как-то демонстрировал маску во время особо торжественных церемоний и наверняка воспринимал как амулет и знак династической преемственности[227].

78. Женская маска. Около 1520 года. Бенин. Сейчас: Нью-Йорк. Метрополитен-музей

Когда видишь множество масок разных народов в одной этнологической коллекции или на выставке, искать их сходства или различия, генетическое родство и филиацию форм – не самое осмысленное занятие, потому что их неисчерпаемое разнообразие и есть суть явления. Морфологические черты могут быть схожими, как и лица людей разных народов и рас, а значения их у соседних, но не слишком дружных племен оказываются

диаметрально противоположными. И наоборот, если нужно сохранить общее значение масок (например, в отношении к богатству), их облик максимально диверсифицируется. Подлинный смысл каждая такая маска обретала и обретает лишь в конкретном действе. Такие действа, как нетрудно догадаться, фиксируют для нас либо путешественники, либо – с середины XIX века – этнографы. Искусствовед же, с его приемами описания и анализа, то есть вычленения содержания из формы, с его представлениями о «генетике» формы, оказывается в тупике.

К выводу об амбивалентности формы и содержания на конкретном материале пришел в свое время французский антрополог Клод Леви-Строс[228]. Его опыт можно обобщать и шире, через океаны. Он же подчеркивал, что маска не поддерживает речевую коммуникацию между «замаскированными», но заменяет ее чем-то иным, потому что человек в маске уже не равен себе, он преображается, входит в транс, его лицо скрыто, а тело, все существо – «одержимо». Неслучайно во многих традиционных культурах применение масок жестко регламентировалось разного рода табу, включая, например, особую речь и анонимность (хотя бы условную) ее ритуального носителя. Осквернённую неправильными действиями маску малийские догоны отдавали на уничтожение термитам. Кроме того, и маска, и стоящий за ней миф не вырваны из исторического времени, пусть и не зафиксированного письменно: они живут в противоборстве, в конкуренции с мифами соседних племен, дружественных или враждебных. Именно в этой конкуренции и ее перипетиях зачастую скрываются смыслы конкретных произведений, которые мы можем созерцать сегодня в музейных условиях. Кое-что зафиксировано на кино– и видеопленке, но это капли в море.

В отношении масок эти самые «музейные условия» родились одновременно не только с этнологией, но и с развитым колониализмом. В хранилища на рубеже XIX–XX веков стали поступать тысячи предметов, лишенных контекста, а заодно и того, что в искусствоведении, музейном деле и на артрынке называется провенансом. Все эти «лица» и «головы» назвали масками ради упрощения классификации. Представим себе, однако, что у африканских народов слова «маска» не было, а бытовали – на сотнях языков – обозначения «лица» в его самых разнообразных культовых функциях. У греков prósopon, буквально «нечто стоящее перед глазами», обозначало лицо и маску, и акцент здесь – на этом самом предъявлении лица взгляду другого человека – зрителя или собеседника. Но тем же словом могли назвать изображение на дне килика – потому что

оно глядело на пьющего[229]. Римляне, с их юридически четким мышлением, стали отличать лицо как «оболочку» или «поверхность» – facies, лицо со всей гаммой его выражений – vultus и театральную маску – persona. В последнем слове главное – звук, persona – что-то вроде громкоговорителя. Актер должен был донести до зрителя текст, либо трагический, либо комический, а маска – не лицо! – четко показывала *роль*. Неслучайно в 44 году до н. э. Цицерон в трактате «Об обязанностях» утверждал, что сама природа назначила людям «роли», по-латыни partes, например, быть «стойкими, умеренными, воздержными и совестливыми»[230].

Веком позднее, подсмеиваясь над своими изрядно изнежившимися соотечественниками, Петроний сетовал:

> Труппа играет нам мим: вон тот называется сыном,
> Этот отцом, а другой взял себе роль богача…
> Но окончился текст, и окончитесь роли смешные,

Лик настоящий воскрес, лик балаганный пропал[231]. Эту мысль из «Сатирикона» в XII столетии подхватил гуманист Иоанн Солсберийский, в «Поликратике» сравнив мир с театром, а в 1599 году возник лондонский театр с говорящим названием «Глобус»[232]. При всем временно́м размахе это звенья одной цепи.

В эпоху поздней Империи значение слова persona настолько изменилось, что латиноязычные западные Отцы Церкви назвали этим словом лица Троицы – Отца, Сына и Святого Духа. Каждая persona призвана была играть определенную роль в триедином, неделимом, но и неслиянном божестве, а значит, и в истории Спасения. Восточное христианство предпочло намного более абстрактный и уж точно не театральный термин «ипостась», буквально «основа», «сущность», аналог латинского substantia. Однако закрепился и компромисс: на Востоке принято говорить о «лицах» Троицы, этим словом передали как раз греческое prósopon.

Театр, как и индивидуальный портрет, надолго ушел из жизни христианского мира. Действо оказалось полностью сосредоточено в богослужении и паралитургических ритуалах. Зато, как только придворная жизнь и куртуазность стали важным фактором жизни Запада, примерно с 1100 года, внимательные наблюдатели стали на все лады расписывать роли разнообразных прислужников феодальных властителей. Критики вроде Иоанна Солсберийского и Вальтера Мапа («О безделицах придворных», ок. 1180 г.) видели в этих ролях личины и притворство, другие,

напротив, – новый язык жестов для тех, кто считал себя светской элитой.

Возрождение подхватило эту традицию: представление о маске, которую вынужден, не снимая, носить и государь, и придворный, можно встретить в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (1509), «Государе» Никколо Макиавелли (1513), «Придворном» Бальдассаре Кастильоне (1516). Вазари восхищался портретом Пьетро Аретино, самого острого на язык писателя того времени, на котором Себастьяно дель Пьомбо изобразил его с двумя масками – порока и добродетели. Портрет, конечно, указывал на то, что каждому надо выбрать, чему следовать. Но важно еще, что Вазари воспользовался относительно редким для того времени, не «ученым» словом maschera, заимствованным то ли из арабского (maskharah, «насмешка»), то ли из старопровансальского (mascarar – «чернить», в частности лицо, родственное французскому слову «макияж»). Вазари, глядя на портрет земляка, понимает, что «пороки» и «добродетели» – в большей мере маски, чем христианские принципы, что *личность*, persona, *лично* и выбирает, какую маску надеть или носить[233].

Аретино же, персонаж экстравагантный даже для своего богатого на экстравагантности времени, прибавил амбивалентности своему портрету, поскольку под масками поместил взятый из «Энеиды» (II, 61) девиз «In utrumque paratus», буквально «готовый на то и на другое». Учитывая, что портрет задумывался как подношение папе Клименту VII (1523–1534), послание тоже было обращено к нему: могу быть верным пером курии, но могу и отомстить[234]. Поскольку самореклама не сработала, отношения между литературной знаменитостью и папой не сложились: Аретино уехал в Мантую, где тогда же у Гонзага подвизался Джулио Романо. Картина попала в родной город писателя, Ареццо, и перед тем, как вывесить ее в Коммунальном дворце, для нее заказали раму, объяснившую зрителю, как интерпретировать образ без всяких обиняков: «Петр Аретинский, великий писатель добродетелей и пороков».

Этот пример подсказывает нам, сегодня глядящим на классический портрет, что его родство с маской намного глубже, чем кажется на первый взгляд[235]. Он являет не только человека, каким он был «на самом деле», но и его роль в театре мира. «Каждому своя роль», «Sua cuique persona» – гласило крылатое выражение тех лет. Один художник того времени использовал эту мысль вместе с маской в качестве «крышки» для женского портрета.

Граф Кастильоне, если верить прологу к «Придворному»,

тоже писал вовсе не теоретический трактат или свод правил, а «живописный портрет урбинского двора, выполненный рукой не Рафаэля или Микеланджело, но художника неименитого, способного наметить лишь основные контуры, не расцвечивая действительность приятными красками и не изображая с помощью перспективы то, чего нет»[236]. И при этом называет конкретных участников этой придворной жизни, уже скончавшихся, но послуживших бытописателю предметом повествования, а его многочисленным читателям на века – моделью для подражания. Чем лучше кодифицированы правила поведения в таком обществе, тем более непреложны и черты ролевого лица, того самого, которое отражает индивидуальный портрет. Как жанр в живописи и пластике и как способ художественного отражения действительности портрет постоянно ищет равновесие между верностью натуре и нормой, между ролью и лицом. Посмертная маска была слепком с лица только что ушедшего из мира человека. Этот физический контакт легитимировал и ее существование, и облик. Но когда скульптор или художник создавали с нее посмертный портрет, включались другие механизмы – ведь он выступал интерпретацией личности. И эта интерпретация, естественно, не могла не учитывать самых разных общественных установок, делаясь тем самым такой же символической формой, какой в ренессансной живописи была и перспектива[237].

Греки своих мертвых сжигали, и это может служить одним из объяснений отсутствия у них индивидуального погребального портрета. Но не единственным. Значит ли это, что они не замечали индивидуальных черт в жизни? Вовсе нет. Классическая литература пестрит свидетельствами того, что греки прекрасно читали по лицам, всем знакомое слово «схема» как раз могло означать *выражение лица*. Prósopon считалось неотъемлемой принадлежностью живого человека, переход в иной мир означал немедленную потерю prósopon, потому что нарушалась зрительная связь между людьми. Лицо по определению смотрит и зримо. У мертвого человека остается лишь голова, kephalè: когда Ахилл в отместку за Патрокла глумится над телом павшего Гектора, привязав его к колеснице, то «глава Приамида по праху, бьется, прекрасная прежде»[238].

У египтян, напротив, погребальный портрет был прекрасно развит задолго до греков. В Египте лица стремились изображать натуралистично, чтобы *ка* узнала мумию, столетиями искали равновесие между индивидуальностью и обобщением, типизацией. Скульптор снимал с поверхности лица следы времени, всё земное и бренное – складки, пятна, морщины.

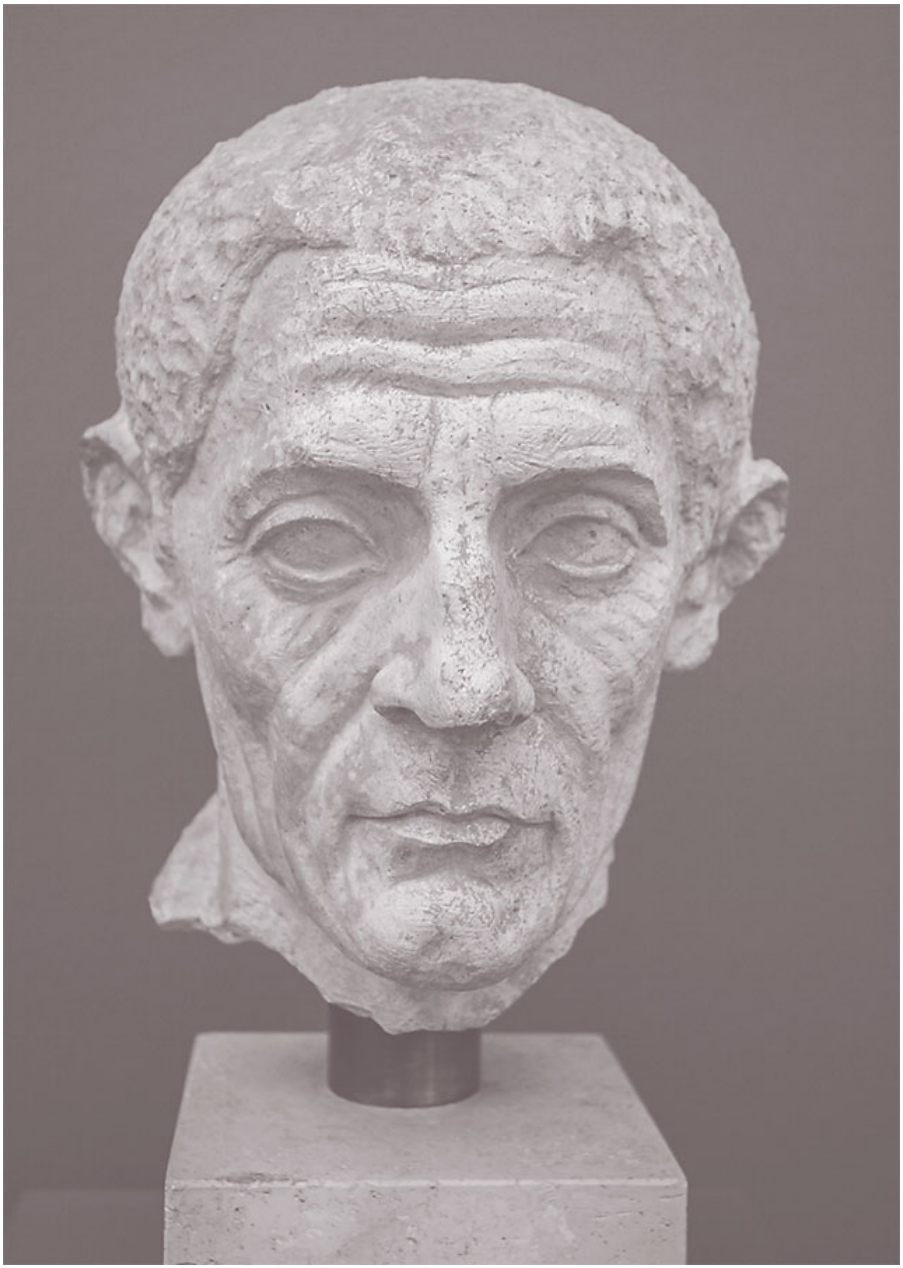
Благодаря этому приему лицо не теряло узнаваемости, но обретало мягкость и пластичность, создавало нужное ощущение жизненной силы и глубокой духовной сосредоточенности[239]. Это логично, ведь такое лицо усопшего, приобщенного к Осирису, маска вместе с мумифицированным телом, призваны были в буквальном смысле жить вечной жизнью.

Перед греческими скульпторами и художниками, в том числе при создании надгробий, такая задача не стояла, но это, как мы уже видели, не помешало им научиться отражать на лице эмоции или как минимум отношение к происходящему, а в фигуре – «позу». Все основные классики словесности – поэты, трагики, ораторы, философы – получили идеализированный скульптурный тип, отчасти основанный на том, что заметили в их внешности, будь то мужественный профиль и слегка вытянутый череп Перикла, курносость и лысина Сократа, широкий лоб Платона или аскетическая изможденность Демосфена. Но в целом описывать в деталях внешность конкретного человека никому не приходило в голову[240]. Ко времени окончательного перехода эллинистических царств под власть Рима «идеализированность» греческого лица уже была в далеком прошлом, но и она, в сочетании с классической статью скульптурного тела, оказалась востребованной римской художественной индустрией и грекофильскими вкусами аристократии.

Совсем другое – римский скульптурный портрет, сформировавшийся к I веку до н. э., в эпоху Республики. Просуществовав до конца Империи, именно он заложил основу всех последующих опытов изображения лица в западной цивилизации. Конечно, словарь выразительных форм римские скульпторы и резчики могли позаимствовать как у побежденных греков, так и у соседних этрусков с их развитым погребальным искусством. Но с помощью этого словаря они создали новый язык. Едва ли не важнейшей, бросающейся в глаза характеристикой римского портрета можно считать натурализм, даже веризм, то есть что-то вроде сознательного стремления к правде жизни, veritas. В этом легко убедится всякий, кто остановится перед качественным произведением, особенно если оно хорошо выставлено, контрастно подсвечено и отчетливо выделяется на фоне стены. Лицо римлянина или римлянки, ребенка, взрослого человека, старика зачастую настолько *конкретно*, что и сегодня навевает аналогию с фотографией.

Как всякое большое явление, этот веризм нуждается в объяснении. И, как обычно, всеобъемлющего объяснения не существует. Портрет развился в гражданском обществе и, следовательно, отражал принятую в этом обществе систему

ценностей – политических, социальных, религиозных, культурных. Лицо свободного римлянина изображали на саркофагах, оплечно или погрудно, иногда вписывали в «щит», clipeus: такой образ назывался imago clipeata. Не менее распространенным стал бюст: само это слово, bustum, «сожженное», указывает на связь с погребальной урной для пепла (илл. 79). Бюст ставился на небольшую подставку и помещался в нишу или какой-то иной проем, например, между колоннами, в общественном или частном пространстве. Судя по отсутствию письменных свидетельств, бюсты живых членов или друзей семьи не ставились. Значит, этот специфический тип изображения участвовал в культе предков, свойственном в различных формах всем древним обществам. А для понимания историко-художественного значения римского бюста важно, что он всегда вписывался в архитектурный контекст, был рассчитан на взгляд в конкретном ракурсе, а не на обзор со всех сторон.



79. Портрет римлянина. Первая четверть I века до н. э. Мрамор. Рим. Сейчас: Копенгаген. Новая глиптотека Карлсберга

Следуя вкусам заказчиков, скульпторы научились с картографической точностью отражать на лице и голове все возможные физиогномические особенности, включая те, которые могли вызывать насмешку, вроде бородавок. Особенно усердно трудились над следами времени, прежде всего морщинами,

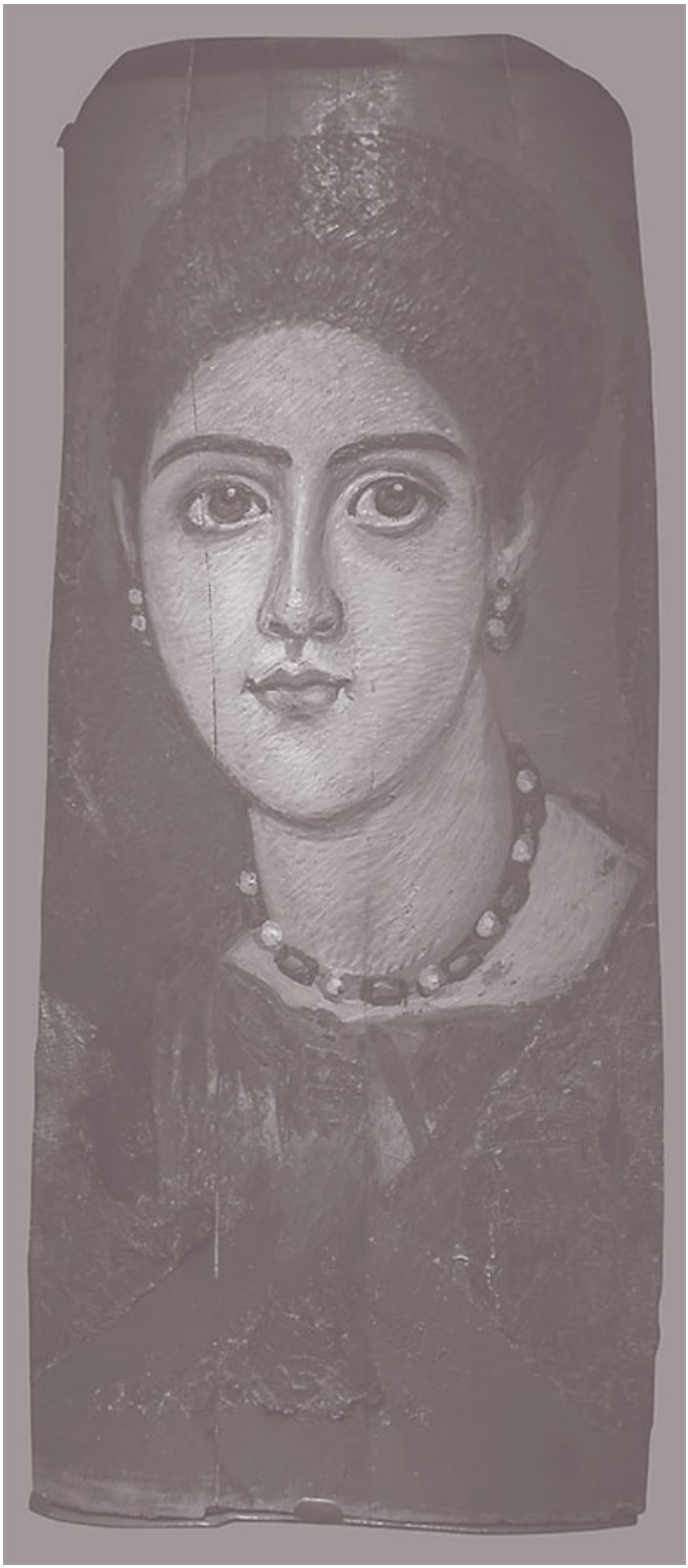
доходя в этом до гиперреализма. На рубеже XIX–XX веков историки искусства противопоставляли такой беспощадный римский «натурализм» греческому «идеализму». Эта схема оказалась очень живучей, ведь все знакомы с римским практицизмом, юридической конкретностью мышления, «приземленностью». Вот и скульпторы вроде бы просто стремились воплотить в пластической форме то, что они перед собой видели, жизнь такой, какая она есть, без греческой идеализации и греческого пафоса. Но, как со всяким натурализмом, вряд ли это стремление могло быть самоцелью, скорее – средством для воплощения не только эстетических ценностей.

Политик, в постоянном поиске поддержки и союзников, должен был быть узнаваем и уметь узнавать друзей и врагов *по лицам*. Индивидуальные черты, телесные и портретные, входили в правовые отношения, служили опознавательными признаками в повседневной жизни. Оратор Марк Туллий, живший в I столетии до н. э., унаследовал немного насмешливое прозвище Cicero: «чечевица», видимо, украшала нос кого-то из предков. Если верить Плутарху, Цицерону советовали отказаться от прозвища, но тот сознательно его сохранил, обещав, что оно зазвучит громче, чем Скавр («косолапый») или Катулл («котенок», «щенок») [241]. Подобные физиогномические прозвища, постепенно преобразовывавшиеся в фамилии, cognomen, в Риме не были редкостью: например, Овидий был «Носатым» (Naso), встречались «бородавчатые», «косые», «губастые». В книге 28 «Естественной истории» Плиния Старшего можно найти около сотни наименований заболеваний кожи и множество лекарств от них. В «ученой» физиогномике пятна на коже считались указанием на моральные недостатки. Поговаривали, что Адриан носил бороду, как раз чтобы скрыть такое пятно. Одним словом, о лице римляне заботились и многое о нем знали[242].

Суровые лица республиканцев выражали приверженность к традиционным идеалам, нравам предков, *лат.* mos maiorum. Скорее всего, необходимость подчеркнуть ее в такой яркой форме возникла в среде зажиточных римлян и части аристократии как раз в то время, когда многие из них, от Суллы до Октавиана, стали стремиться к единоличной власти, примеряя на себя образы обожествленных эллинистических правителей. Если учитывать этот конфликт, то морщины и вообще все физиогномические неправильности могли восприниматься как знаки общественного достоинства, серьезности, надежности, верности – всего, что на латыни называлось многозначными словами gravitas и virtus[243]. Этими качествами гордились и дорожили древние римские роды,

а значит, демонстрация их в форме портретов была чем-то вроде саморекламы, о чем писал еще Буркхардт[244]. Однако ничуть не хуже римские скульпторы научились передавать нежную хрупкость юноши, изящество девушки, добродетельность матроны. А значит, сугубо общественным, политическим манифестом римский портрет тоже не был, но отражал, пусть и с точки зрения вечности, крепость семейных уз, привязанность, возможно, даже лиричность и интимность отношений между людьми.

В египетском оазисе Эль-Файюм найдено несколько сотен погребальных портретов, написанных темперой или восковыми красками на тонкой, обычно слегка изогнутой доске (илл. 80). Их использовали для мумификации, по древнеегипетским обычаям включавшей, как уже говорилось, и маску. Однако по стилю фаюмский портрет – новое явление, синкретическое, как и сам греко-римский Египет первых веков нашей эры. Автохтонные, местные мотивы уступили место эллинистическому натурализму. Светотеневые эффекты особенно хорошо передавались в энкаустике, технике, основанной на густой, пастозной, светящейся восковой краске, наносившейся на лицо в разогретом состоянии. Благодаря им лицо усопшего обретало почти скульптурную трехмерность. Схожее воздействие на зрителя оказывают и древнейшие энкаустические иконы, сохранившиеся в монастыре Св. Екатерины на Синайском полуострове и в Киеве. Они в какой-то степени – прямые наследники фаюмских портретов. В самых совершенных образцах этих портретов, создававшихся для зажиточных и знатных заказчиков, просматривается отличное знание художниками анатомии.



80. Фаюмский портрет. II век н. э. Египет. Сейчас: Балтимор. Художественный музей Уолтерса

Сегодня, оказавшись, например, в фаюмском зале ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве, нетрудно поддаться соблазну и увидеть в этих невероятно живых лицах чуть ли не «фотографии», прижизненные изображения людей такими, какие они были на самом деле. Однако, просмотрев несколько десятков таких изображений, нетрудно заметить стереотипность общей композиционной схемы – поворота головы, выражения глаз, форм носа и ушей, арок бровей. Кроме того, не сохранилось портретов стариков, а значит, какие-то причины побуждали изображать почитаемого родственника в зрелом, но цветущем возрасте, по-гречески – акме́. Вглядываясь пристальнее, понимаешь, что и выглядящие индивидуализированными черты на самом деле укладываются в набор вариаций на тему. Фаюмский художник был физиогномистом в том смысле, что умел изобразить ноздри, усы и уголки губ двадцатью способами, и в какой-то степени это умение заменяло работу с живой моделью. Он умел сконцентрировать свои усилия и внимание зрителя на главных чертах и элементах лица, тем самым придавая образу требуемую религиозными и репрезентативными функциями монументальность.

Эту лаконичность унаследовала и христианская икона, однако важно понимать, что фаюмский портрет – по счастью, уцелевшее свидетельство богатой и разнообразной средиземноморской традиции станковых портретов, вовсе не только погребальных. Они высоко ценились, но известны лишь по немногим чудом дошедшим до нас образцам, вроде семейного портрета Септимия Севера, созданного около 200 года в Египте. Лицо одного из сыновей, то ли Геты, то ли Каракаллы, было сознательно стерто и замарано экскрементами. Такая damnatio memoriae (о которой нам еще предстоит говорить) свидетельствует о том, что подобные портреты выставлялись на обозрение широкой публики.

Помимо таких относительно крупных живописных портретов, в зажиточных кругах пользовались позолоченными или посеребренными стеклянными медальонами. Тончайшая гравировка по золотой и серебряной фольге заменила здесь классицизирующую по стилю живопись, сохранив схожий эстетический и «фотографический» эффект. Его можно почувствовать по немногим, но замечательным по качеству образцам вроде «Геннадия» второй половины III века. Этот александрийский юноша, судя по надписи, отличился в

музыкальном соревновании и получил такую «медаль», которую наверняка можно было носить. Техника родилась в Восточном Средиземноморье и распространилась в Империи во второй половине III века, ровно тогда, когда фаюмские портреты почти исчезли.

К концу IV века популярность медальонов тоже спа́ла, аристократическое ювелирное искусство обратилось к новым «ценностям» – мощам святых и другим святыням. Осевшие на римских землях германские короли ценили портреты побежденных не меньше, чем камеи и прочие фигуративные украшения. Один такой семейный портрет, тоже александрийский, судя по прическам и узлу на тоге, украсил основание роскошного вотивного креста, crux gemmata, созданного в начале IX века для монастыря Св. Юлии в Брешии по заказу наследников лангобардских королей[245]. Видимо, знатные заказчики видели в нем самих себя или как минимум гарантию своего постоянного присутствия в храме во время богослужений и молитвы. Учитывая, что на этом кресте сознательно использована целая кем-то собранная коллекция античных гемм, заказчикам хотелось подчеркнуть преемственность между Римом, лангобардами и христианской церковью.

Такая логика вполне естественна для средневекового политического мышления. Лицо конкретного правителя, с его индивидуальными чертами, давно потеряло какой-либо общественный интерес, за редкими исключениями никому не приходило в голову эти черты фиксировать – ни писателям, ни художникам. Но появление настоящего античного портрета на литургическом предмете говорило о том, что заказчик подражает ему, например, считает себя его законным преемником. На так называемом кресте Лотаря, созданном по заказу германского императора – то ли Оттона II, то ли Оттона III – для Аахенской капеллы между 985 и 1000 годами, в самом центре, на месте Христа, помещена античная камея с изображением Октавиана – очевидный политический манифест, вписывающийся в идеологию «возрождения империи», renovatio imperii (илл. 81). И государь, и его окружение хотели видеть себя наследниками римлян. Христос родился при Октавиане и, значит, мог парадоксальным образом ассоциироваться с земным правителем, а земной правитель – с Царем Небесным. Распятый же Спаситель выгравирован на оборотной стороне – той, которую император мог лицезреть во время процессий[246].

81. Камея Октавиана Августа. Аахенский имперский крест. Около 1000 года. Аахен. Сокровищница капеллы Аахенского собора

Но аахенский крест служил также и принципу преемственности Саксонской династии по отношению к Каролингской, потому что в основании креста – хрустальная инталья лотарингского короля Лотаря II (835–869), а место хранения – любимая резиденция Карла Великого, город для средневековой Римской империи почти священный. При Фридрихе Барбароссе, в 1165 году, Карла даже канонизировали при содействии антипапы, была создана роскошная рака, по-прежнему стоящая посреди хора. Император Карл IV Люксембург, опять же из политических соображений, сразу после коронации в Аахене в 1349 году заказал реликварий для головы «отца Европы», точнее – фрагмента его черепа. И здесь тоже посреди имперских орлов нашлось место миниатюрным римским «портретам».

С рождением и развитием христианского искусства индивидуальный портрет на целое тысячелетие исчез. Зато схожесть, подобие, доходящее до абсолютной идентичности, которых ожидали от портрета, стали самой сутью иконы, идейной квинтэссенцией которой выступала считавшаяся нерукотворной «Вероника»: платок, на котором отпечатался лик шедшего на

казнь Иисуса. Характерно, что ранние фламандцы не раз обращались к этому образу и писали картины с изображением св. Вероники с платом в руках. Ян ван Эйк в 1438–1440 годах написал даже что-то вроде «портрета» именно этой иконы, строго фронтальное оплечное изображение лика Христа[247]. И у него же мы находим удивительно натуралистичные индивидуальные портреты живых людей, его состоятельных современников, причем не только знати. Он их точно датировал и подписывал, словно нотариальный акт. Его готическая подпись «Ян из Эйка был здесь» на «Портрете четы Арнольфини» (1434) дало Эрвину Панофскому повод видеть в этом первом семейном портрете настоящее, а не метафорическое свидетельство их бракосочетания[248].

До той поры профильные портреты, пусть не лишенные схожести с моделью, все же воспринимались как составляющие каких-то более крупных художественных комплексов, например, династических «портретных галерей» или погребений. В донаторских изображениях, повсеместных на протяжении всего Средневековья, донаторы могли формально смотреть на зрителя, но всякий зритель понимал, что разговаривает изображенный скорее не с ним, а с божеством. Он предъявляет не свое лицо, а имя и достоинство, общественный статус. Например, масштаб фигуры по сравнению с масштабом стоящих по бокам писцов, тонзура, епископский посох в руке и белая лента, паллий, указывают нам вместе с надписью, что перед нами – архиепископ Трира Эгберт (977–993), один из просвещенных оттоновских меценатов. Но вся фигура, включая лицо, сугубо типизирована и никакого диалога со зрителем не предполагает.

То же относится к позднесредневековым скульптурным надгробиям. В виде барельефов они распространились уже в XI столетии. Постепенно эти лежащие фигуры, *фр.* gisants, все более уплотнялись, превращаясь в горельеф. Уже во второй половине XIII века, в Италии и Германии, явно проступает желание заказчиков и скульпторов отразить индивидуальные черты лица, причем иногда с акцентом на следах старости или болезни. Параллельно с роскошью погребальных комплексов развивались и обряды похорон[249]. Поэтому важно понимать, что при всей генетической связи индивидуального портрета с этими очень важными физиогномическими опытами *функция* их принципиально отличается. Надгробия были рассчитаны на прямой, фронтальный диалог не с земным зрителем, но со взглядом Отца, Судии, встречающего душу на пороге вечной жизни. Зритель же был призван на почтительном расстоянии молиться об усопшем, а monumentum, согласно принятой с VII

столетия от Исидора Севильского этимологии, должен был monere mentem, то есть «побудить душу вспомнить усопшего».

Наконец, Джотто, величайший новатор рубежа XIII–XIV веков, изобразил своего богатого падуанского заказчика, Энрико Скровеньи, в сцене Страшного суда (1303–1305) в профиль, но с явно индивидуализированными чертами лица (илл. 82). Скровеньи тянется рукой к ангелам, указывая на построенную на его деньги капеллу. Он не боится предстать перед Богом в эсхатологическом времени таким, каков он на Земле, в полный рост. И это – первый точно зафиксированный индивидуальный портрет, важнейшее событие в истории европейской живописи того времени[250]. Но это портрет в церковном пространстве, созданный для решения религиозной задачи – примирения ростовщика и его семьи с церковью и с небесами.

82. *Джотто*. Страшный суд. Фрагмент фрески (Энрико Скровеньи в сцене Страшного суда). 1303–1305 годы. Падуя. Капелла Скровеньи

Когда фронтальность от иконы была перенята сугубо светским изображением индивидуального лица, тогда на севере Европы и родился современный портрет. Именно фронтальность придала написанному на доске лицу силу присутствия здесь и сейчас, перед глазами зрителя, помогла ему заполнить собой

исключительно для него – лица – выделенное пространство: фон. Присутствие «в образе», in imagine, стали воспринимать как присутствие «в теле», in corpore.

Почему так важна фронтальность? Ведь уже в портретах XV века она совсем не строгая, напротив, предпочитали три четверти, да и профиль не исчез. Престиж профильного изображения поддерживался и античным наследием, и медалями, которые заказывали лучшим художникам и скульпторам по особым случаям, для особого подарка и увековечивания памяти. Свадебный парадный портрет четы Монтефельтро Пьеро делла Франческа, настоящая жемчужина в творчестве мастера и в коллекции флорентийской галереи Уффици, показывает, что профиль, в глазах просвещенного итальянского зрителя Кватроченто, по-прежнему отражал личность не менее просвещенного заказчика.

Отчасти дело во взгляде. Лицо с ренессансного портрета не просто зряче, оно именно *смотрит*, а быть зрячим и смотреть – не одно и то же. Римский скульптор, естественно, изображал человека с открытыми, иногда даже широко распахнутыми глазами. Но даже настоящий, «всамделишный» взгляд римлянина или римлянки на самом деле сохранял дистанцию между образом и зрителем, а значит, указывал скорее на отсутствие портретируемого, а не на присутствие. Здесь же взгляд – посредник, средство самовыражения субъекта, его диалога с миром. Доска с изображением лица – предмет, вещь, лишенная жизни. Лицо, глядящее с доски XV века, что-то рассказывает о себе, претендует на настоящую жизнь, даже когда не смотрит нам в глаза.

Таким фронтальным изображением лица (как и с поворотом в три четверти) полностью овладели фламандцы: Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Петрус Кристус. Они же научились сочетать лицо с интерьером и пейзажем в окне, затем (Мемлинг) – с полностью открытым пейзажем, соединив индивидуальный образ с окружающей природой, с земным миром. Однако самые живые и характерные лица фламандцев всегда либо очень сосредоточены, либо утонченно аристократичны (например бургундские герцоги). И то и другое указывает на дистанцию между зрителем и героем. Сицилиец Антонелло да Мессина, многому у северян научившийся, пошел дальше и ввел в портрет мимику, поэтому в его работах диалог между зрителем и моделью вышел на новый уровень. С помощью взгляда наискосок, едва уловимых движений губ, слегка измененного поворота головы Антонелло научился выражать темперамент и характер изображаемых: любопытство, отрешенность, надменность, жесткость, скепсис, жизнелюбие,

внимание. За этими лицами, как никогда, хочется видеть реальных людей итальянского Возрождения[251].

Эффект присутствия его героя, даже безымянного, прямо перед зрителем невероятно силен даже сейчас, несмотря на серьезные утраты живописного слоя, которые понесли его портреты 1465–1476 годов. Фламандской поэтикой мельчайшей детали он овладел не хуже северных мастеров – это видно по его сюжетным работам, всегда станковым и обычно небольшого формата. Но фламандские портреты хочется разглядывать в лупу, от частного восходя к общему и смакуя каждую морщинку и каждый волосок. Антонелло к этому не располагает, даже если иные детали, какую-нибудь трехдневную щетину на щеках, разглядишь не сразу. Судя по всему, он шел противоположным – итальянским – путем, от общего к частному. Фламандскому принципу непрерывного развертывания мира бесконечно малых величин, заключенного в раму картины, он противопоставил стереометрическую обобщенность форм, объемно-пространственную замкнутость образа[252]. Этой замкнутости подчиняется лаконичный набор использованных художником приемов. Глаза он обрисовывает довольно ровными дугами, в сравнении с ван Эйком – даже схематично. Антонелло убирает все атрибуты и детали, отвлекающие от лица, даже руки, но подписывается на клочке пергамена, cartellino, прикрепленном к парапету *внутри* портрета, опять же, как нотарий, обращаясь к зрителю от лица картины: «Антонелло Мессинец меня сделал». А заодно оставляет небольшой, но хорошо заметный шрам на губе своего героя (илл. 83). Или награждает незнакомого нам современника такой ухмылкой, что становится не по себе: неслучайно кто-то когда-то расцарапал эту замечательную картину из Чефалу. Перед нами, за три десятилетия до «Джоконды», – первая портретная улыбка, придавшая модели ни много ни мало – характер. Даниэль Арасс почему-то недолюбливал этот портрет, и эту улыбку называл rictus, то есть «оскалом», «гримасой»[253]. Все же перед нами – важнейшее событие в истории лица, даже если мессинский мастер «подглядел» мотив в архаической греческой пластике, в готических статуях или в книжной миниатюре, вернувших улыбку на лица около 1200 года.

83. *Антонелло да Мессина.* Кондотьер. 1475 год. Париж. Лувр

Дело не в мотиве, а в том, как и зачем он применен. Портреты Антонелло многое взяли от скульптурного портрета, распространившегося в Италии в те же годы. Едва ли не главное отличие бюста Кватроченто от древнеримского, как заметил Ирвинг Лавин, в том, что бюст портретируемого обрезан четко по грудь и не ставится на постамент[254]. Его можно вообразить и над дверью дома или зала, и на каком-нибудь сундуке или комоде. Учитывая, что скульпторы масштаба Донателло, Лаураны и Росселлино (илл. 84) соревновались с художниками в правдивости передачи индивидуальных черт заказчиков, ясно, что эффект присутствия *здесь и сейчас* был важен и в живописном, и в скульптурном портрете. Сохранились эпиграммы, в которых бюсты обращаются к зрителю от первого лица, указывая на свою

идентичность с тем, кого они изображают.

84. *Антонио Росселлино*. Портрет Джованни Келлини. 1456 год. Лондон. Музей Виктории и Альберта

Погрудную обрезку итальянцы унаследовали от средневековых реликвариев. Это важно, потому что реликварий головы призван был средствами искусства продемонстрировать реальное присутствие в предмете *частицы* мощей, причем самой важной. Он был их художественной, рукотворной метафорой. А мощи, в свою очередь, были метонимией святого, некогда жившего на Земле, а теперь – живущего на небесах, но зримо присутствующего на Земле и активно участвующего в земной жизни своих почитателей. В основе этого культа – принципиальный реализм религиозного сознания, в особенности средневекового христианского сознания. При обмирщении его, когда, по словам Ле Гоффа, система ценностных ориентаций европейцев спустилась с небес на Землю, портрет не святого, а живого, но не простого и не бедного человека перенял часть функций такого реликвария. Неслучайно молодому Донателло

принадлежит удивительно «портретный» бронзовый реликварий св. Луксория, созданный им в 1424–1427 годах, до распространения бюстов. Если не знать, кто это, его можно было бы принять за какого-нибудь итальянского князя или за гуманиста, задумавшегося над трудным местом у Платона… Вполне вероятно, что перед нами что-то вроде *криптопортрета*, когда портретируемый не назван, но явлен инкогнито под чужим обличьем и именем[255]. Но важно и то, что голова древнеримского солдата-мученика только что была куплена заказчиками – флорентийскими монахами из церкви Оньиссанти. Им хотелось, чтобы реликварий был максимально «настоящим», глубоко человеческим.

Флорентийцы безусловно ценили схожесть изображения с оригиналом, но опять же дело не только в ней, а в трудно выразимом и малопонятном нам желании *присутствовать* в виде портрета, живописного, скульптурного, одиночного или коллективного, в церкви рядом с божеством, во дворце у союзника, в опочивальне возлюбленной. Представим себе, что во Флоренции с XV по XVIII век в церквях стояли восковые куклы в рост, одетые по последней моде и – опять же – с портретным сходством на лицах. Эти «приношения», voti, изготавливались во множестве во времена Медичи семейством Бенинтенди, этих мастеров называли fallimmagini, «изготовителями изображений». Сам просвещенный Лоренцо Великолепный, избежав смерти во время заговора Пацци в 1478 году и потеряв брата Джулиано, выставил три таких статуи в благодарность за спасение. Поветрие распространилось так широко, что статуи стали подвешивать к балкам, чтобы всем желающим нашлось место. Подобный языческий фетишизм может удивить и резонно удивлял, например, Варбурга. Найти «загадочному организму флорентийца эпохи Медичи» какое-то четкое определение, конечно, невозможно[256]. Но существование таких магических по сути дела практик все же нельзя игнорировать, если мы хотим понять историю человеческого лица и человека вообще в Новом времени.

Того же эффекта *присутствия*, телесного самоутверждения индивида в пространстве, который давала пластика, добивался наш мессинский мастер. Неслучайно складки какой-нибудь скромной куртки его персонажей так подчеркнуто пластичны, трехмерны, даже монументальны. Отсюда же – мягкость линий, контуров, напоминающих полированный мрамор, который так ценился в эпоху Кватроченто. Но масляная живопись, в особенности технически сложная, как у нашего мессинского мастера, давала картине особую жизненную силу. В результате даже на его моленном образе, фактически «иконе», Спаситель

словно выглядывает из картины, чуть ли не касаясь лица молящегося рукой. Он настолько с нами, у нас дома, что контакт с божеством принципиально меняется. И в этом эффекте заключен еще один важный для истории искусства процесс: родившись из средневекового христианского образа богочеловека, homo celestis, ренессансный портрет земного человека, homo terrestris, изменил отношения верующего с Богом, придав им новую задушевность, сократив дистанцию между небом и землей.

Икона, с которой портрет связан и генетически, и в какой-то степени идеологически, совсем не лишена взгляда. Как не лишен взгляда и способности к диалогу и римский портрет. Но диалог может быть разным. С иконой как предметом контакт мог быть очень интимным, даже телесным, потому что икону можно взять в руки, прижать к сердцу, «облобызать». Но здравомыслящему христианину не придет в голову разговаривать на равных со святым, тем более с Богом. Смотревший с иконы Бог приглашал, звал в свой мир, но также предостерегал и грозил. Взгляды, которыми обменивались в этом задушевном разговоре изображенный и зритель, были взглядом Творца на творение и творения – на Творца. Поэтому в иконе Бог остается *всегда* равным себе, даже меняя «выражение лица». Согласимся, что Он смотрит на верующего по-разному в «Новгородском Спасе» XII века, в «Спасе Ярое Око» XIV столетия и в «Спасе» из Звенигородского деисусного чина начала XV века. В любом случае, это взгляд Всевидца[257].

Мы бы сегодня назвали такой взгляд гипнотическим, чарующим. На средневековом Западе его силу хорошо знали, и художники им пользовались. Отсюда – огромные выразительные глаза Христа в романской живописи, например, в Каталонии или в Сант-Анджело-ин-Формис в Кампании. В начале XI века небольшая, но очень почитаемая статуя-реликварий св. Веры в городе Конк, в центральной Франции, произвела на паломника Бернара Анжерского такое сильное впечатление, что чудесам, совершавшимся этой святыней, он посвятил целое пространное сочинение: «Чудеса святой Веры»[258]. Само обилие этих чудес многое говорит о том, какие великие надежды христиане того времени возлагали именно на предмет. Статуя-реликварий сохранилась по сей день, заслуженно знаменита и, кстати, по-прежнему никого не оставляет равнодушным (илл. 85). Видевший рождение портрета Николай Кузанский, подарив монахам аббатства Тегернзее икону Спасителя, рассуждал в связи с этим, как икона способна смотреть одновременно на всю братию и на каждого в отдельности. В сочинении «О видении Бога, или Об иконе» 1453 года он четко разделял «абсолютный взгляд», visus

abstractus, подобающий Богу, и «ограниченный взгляд», visus contractus, на который может рассчитывать человек[259]. Замечательный философ суммировал тысячелетнюю, пропитанную неоплатонизмом «Ареопагитик» традицию христианских размышлений о природе зрения, по-латыни visio или visus. А новоевропейские языки зафиксировали связь «лица» и «взгляда» в итальянском viso и во французском visage, по глубинному смыслу схожие с уже знакомым нам древнегреческим prósopon.

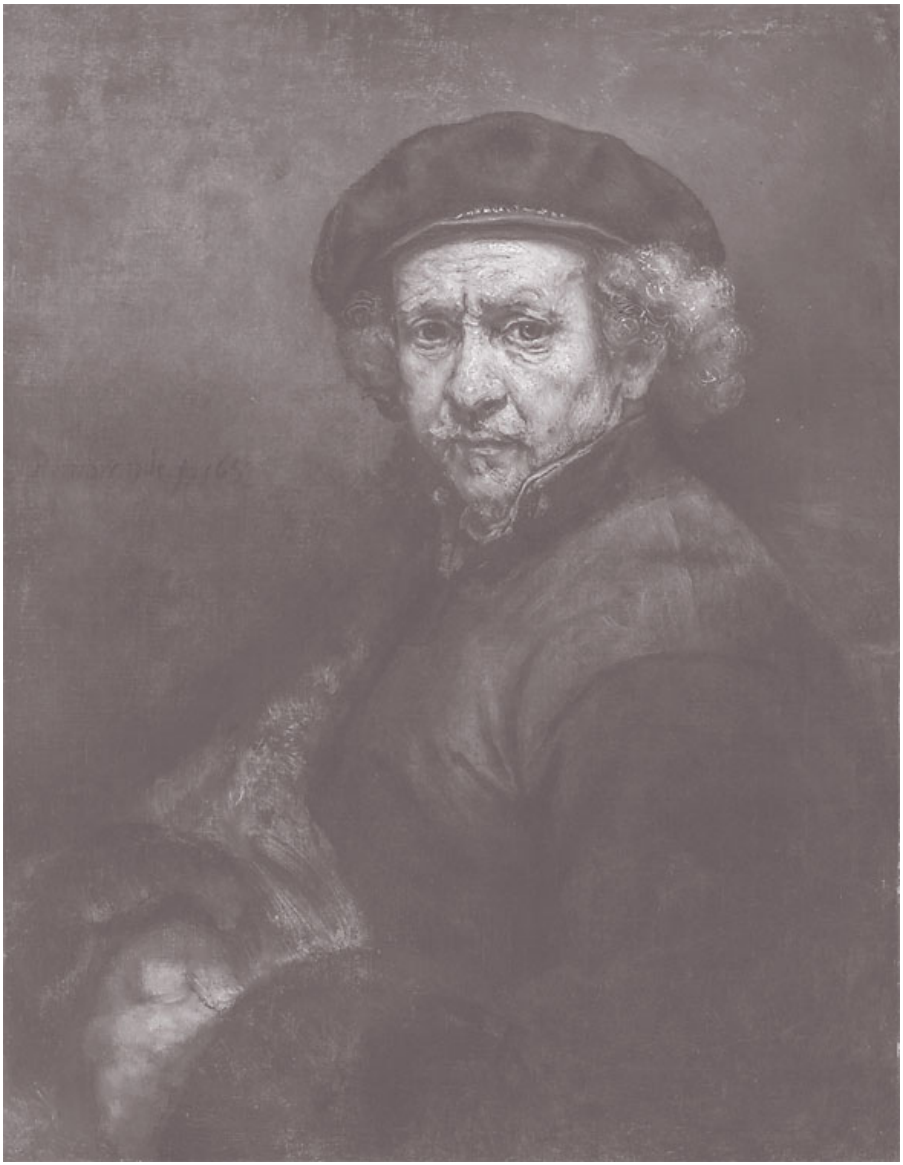
85. Реликварий св. Веры. Фрагмент. До 1000 года. Конк. Церковь Сент-Фуа

Важно понимать, что в изображении человека искусство раннего Нового времени опередило дискурсивную мысль и литературу. Если мы станем искать литературные параллели Антонелло, Дюреру или Рафаэлю в новеллистике или трактатах того времени, то вряд ли найдем что-то большее, чем клише. Дальше пошел Монтень. Берясь в 1570 году за «Опыты», он решил

написать серию собственных портретов, буквально – описать свои «лица», visages, понимая, что любой единичный портрет не может раскрыть его изменчивое «я». Его произведение, как известно, стало важной вехой в истории новоевропейской субъективности, но субъективности *литературной*, возможно, подготовленной субъективностью визуальной.

В поиске собственного изменчивого, но и портретного «я» Монтень оказался, сам того не зная, предшественником не только первой реальной литературной портретной галереи – «Характеров» Лабрюйера (1688), – но и Рембрандта, который из такого же серийного автопортрета сделал чуть ли не дело всей жизни[260]. Причем, глядя на десятки этих опытов мастера, никогда нельзя быть уверенным, где перед нами реальная интроспекция, самоанализ, а где физиогномический эксперимент, «портрет» определенного настроения, характера или темперамента, надетого, словно маска, на собственное лицо. В Голландии его времени этот последний жанр называли «тронье», по-нидерландски «лицо», а собственно портрет конкретного человека – conterfeytsel, термином, пришедшим из романских языков и тогда еще не означавшим подделку. Тронье создавали едва ли не все крупнейшие фламандские и голландские художники XVII века. Современники вроде бы хорошо чувствовали разницу, но в категорию тронье могли записать и образ Христа, и «Девушку с жемчужной сережкой» Вермеера (1665), и «Автопортрет» Рембрандта, и даже натюрморт[261]. Знали они и то, что твое лицо в зеркале – тоже лишь одно из твоих лиц, роль, поза, если не маска.

Рембрандт не отказывался играть роли и позировать – себе и другим. Но на склоне дней его сомнения в собственных силах возрастали и парадоксальным образом отчасти изменили характер творчества. Там, где ранее было желание с помощью пера, резца или кисти проанализировать, скажем, улыбку, восторг или удивление, теперь выступил внутренний мир немолодого человека, причем выступил с невиданной прежде силой, с не знающей пощады самоиронией (илл. 86). Но намерен ли этот ироничный и очень умный мастер впустить нас в свой мир? Или неприкрытый самоанализ – тоже маска, тоже роль? Лучше многих до и после него он знал, что портрет без загадки – уже не портрет, а лишь констатация факта. И мало кто решался на такой бескомпромиссный самоанализ с помощью кисти и красок, даже если среди предшественников можно назвать Дюрера, а среди потомков – Ван Гога, Сезанна и Пьера Боннара.



86. *Рембрандт*. Автопортрет. 1659 год. Вашингтон. Национальная галерея искусства

Резонно видеть в возрождении индивидуального портрета одно из «открытий» Ренессанса, даже если сам Якоб Буркхардт в специальном эссе 1885 года отдавал пальму первенства ван Эйку и бургундскому двору, то есть заальпийскому северу, а не его любимому югу – Италии. Резонно связывать способность различить и изобразить кистью или резцом неповторимые, изменчивые черты с новой способностью европейца вообще наблюдать окружающий мир со зрительным любопытством. В

этом смысле сотня узнаваемых цветов, плодов и трав в боттичеллиевской «Весне» (1482) – тоже «портрет» природы, который зритель умел по достоинству оценить. Но не будем забывать, что лицо – «поверхность», *лат.* facies, за которой скрыта невидимая глазу суть человека. Виртуозность в изображении деталей, доходящая у лучших мастеров до грани невозможного, – необходимая предпосылка для создания портрета.

Не менее важен и тот особый умственный и душевный настрой, который я бы назвал *интроспекцией* и который свойственен был не только художникам. В культуре «осени Средневековья» он сформировался не столько в художественных мастерских, сколько в толще религиозной и культурной жизни. Трактаты итальянских гуманистов о природе человека выразили этот настрой в такой же мере, в какой и многочисленные религиозные сочинения, так называемая мистика, поэтические и схоластические сочинения о соотношении души и тела, о бренности всего и вся, о посмертном воздаянии, эсхатология. Вопрос о том, каким именно, в каком облике каждый из нас предстанет в момент смерти или в конце времен перед Всевышним, вовсе не был праздным. И даже если не все мастера обладали эрудицией Яна ван Эйка, Боттичелли или Дюрера, настоящий художник в любые времена отличался от ремесленника чуткостью к вопросам своей эпохи и к ожиданиям своих клиентов и зрителей.

Уже некоторые епископы, кардиналы и папы рубежа XIII–XIV веков заказывали весьма натуралистические надгробия, видимо, навязывая скульпторам узнаваемость черт лица погребаемого. В этом новшестве одновременно говорили о себе новое самосознание индивида, облеченного властью, и новая религиозность, сознание *личной* ответственности перед Богом. Однако, когда иное высеченное в мраморе лицо на надгробии кажется нам индивидуализированным, не стоит тешить себя мыслью, что мы увидели лицо реального человека, более или менее такое, каким оно было при жизни. Понятия «модели», с которой работает «портретист», тогда не существовало. Зато был запрос на похожесть, а крупный мастер, скажем, Арнольфо ди Камбио, искал в своем словаре форм, в доступном ему античном наследии и в памятниках XIII века новые выразительные средства, в том числе для передачи разнообразной мимики[262]. В 1282 году он не посчитал зазорным украсить заказанную ему усыпальницу кардинала Гийома де Брэ в Орвието античной статуей, которую он просто слегка «подтесал» под Деву Марию. Но и полноватое, курносое лицо покойного не назовешь типичным или идеализированным.

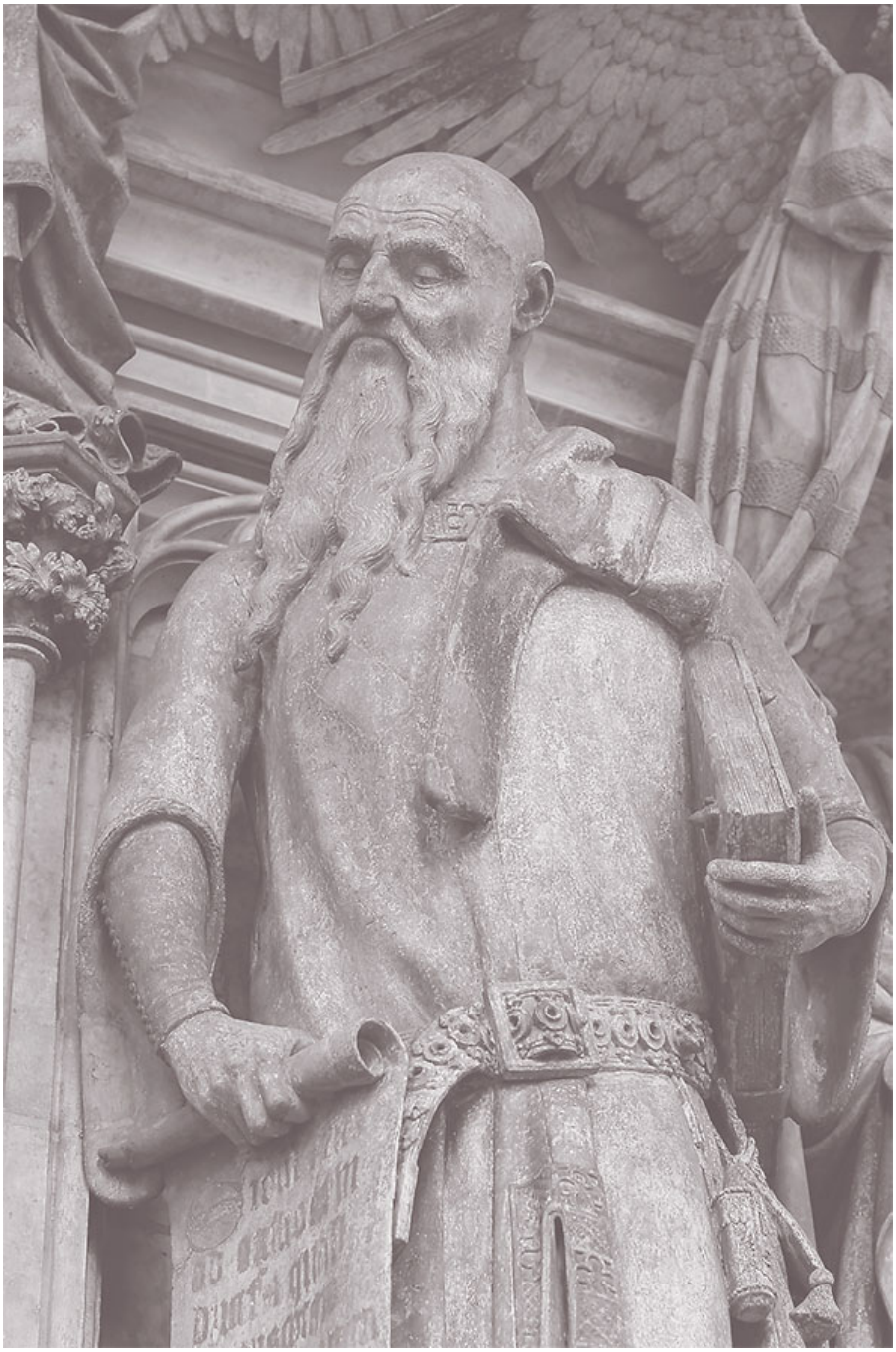
Светские государи не отставали и обставляли свои похороны с блеском, не укладывающимся в рамки (привычного нам) разумного. Бургундский двор конца XIV–XV веков в плане хитрой на выдумки роскоши был притчей во языцех. Она в красках и саркастично описана сто лет назад Хёйзингой. Но уже он резонно отмечал, что религиозная и светская стороны этого придворного жизненного уклада не отделимы друг от друга[263]. Тому сохранилось множество больших и малых свидетельств в мире искусств, некоторые из них касаются и интересующей нас сейчас темы.

Одно из них – так называемый колодец Моисея в Дижоне. Это монументальная «Голгофа», созданная на рубеже XIV–XV веков голландскими скульпторами Клаусом Слютером, его племянником Клаусом ван де Верве и фламандским художником Яном Маалвалом (*фр.* Жан Малуэль) на территории картузианского монастыря Св. Троицы в Шанмоле, где герцог Филипп Смелый решил устроить усыпальницу для своего дома. То, что сейчас, на территории больницы, можно видеть через окна специального музейного павильона – благородное воспоминание о былом величии. Памятник воспринимался настолько чудодейственным, благородным и спасительным, что с 1418 года папство неоднократно гарантировало индульгенцию паломникам. Вода, бившая фонтаном, считалась целебной, отсюда современное название. Все это неспроста: за роскошью герцогского двора, как и за всей вполне земной бургундской политикой, стояло неподдельное благочестие, в чем-то схожее с рыцарским благочестием крестоносцев, в чем-то намного более эстетское, по сути, ренессансное, но не итальянское, а «заальпийское». На христианские реликвии не жалели средств. Третья жена Карла Смелого Маргарита Йоркская покровительствовала реформированным монастырям Фландрии, Беатриса ван Равенстейн, одна из первых дам двора, под платьем носила власяницу, аскеты не избегали общения с властителями. Настоящее Новое благочестие, конечно, развивалось за границами репрезентации власти и вообще без помпы. Но оно влияло и на повседневную религиозную практику вполне искренне верующих государей, нуждавшихся в союзе с небом не меньше, чем в союзе с Англией и в примирении с парижскими Валуа.

У подножия мраморной «Голгофы», разрушенной еще до Революции 1789 года, стояли шесть пророков – и они, по счастью, хорошо сохранились: уже в 1840 году эти скульптуры вошли в первый список культурного наследия французской нации. Это – шедевры двух Клаусов. Моисей, Давид, Иеремия, Исайя, Даниил и

Захария возвестили о смерти Христа, что и объясняет их присутствие в программе. Каждый наделен глубоко индивидуальными, величественными чертами лица, которые подчеркнуты как работой резца, так и полихромией (за которую, кстати, платили не меньше, чем за резьбу). Но все одеты по последней бургундской моде и стоят так, как положено было стоять сеньорам.

Сегодня, повторю, их можно видеть только через стекло, что, к сожалению, резко снижает достижимость того реального диалога со зрителем, на который они рассчитаны. В образе Иеремии иногда даже видят криптопортрет герцога, что вполне вероятно, но, как и положено криптопортрету, не принципиально. Принципиально то, что их лица, выражающие одновременно молитвенное сосредоточение и божественное, пророческое вдохновение, обращаются к зрителю с прежде невиданной непосредственностью. Она подчеркивается разнообразием поз, основанных на законе контрапоста, и таким же разнообразием мимики, наклонов головы, жестов рук. И при этом парадоксальным образом они сохраняют свое достоинство, свою стать, осанку. Здесь говорит пафос дистанции, подобающий подданному по отношению к сеньору, а слушающему – по отношению к вещающему. Они – посредники между нами, живыми, и умирающим на кресте, между Марией и Иоанном, между землей и небом. То, что они *говорят* с нами, подчеркивается надписями на свитках, филактериях. Например Исайя (илл. 87): «Как овца, ведомая на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен и не отверзает уст своих» (Ис 53: 7). Ему вторит Даниил: «И отвесят мзду мою тридцать сребренников» (Зах 11: 12). Между этими ветхозаветными провозвестниками спасительной жертвы, стоящими на консолях, как в соборе, парят поющие (с раскрытыми ртами) ангелы, сложив руки ровно так, как складывали их монахи-картузианцы во время богослужения. Их – монахов – задача состояла в том, чтобы молиться за правящий дом. Ангелы подсказывали им, как это делается. Пророки, удивительно похожие на бургундских знатных богомольцев, показывали им, кто платит за их молитву. А гербы всех герцогских владений, украшавшие не только пьедестал, но даже крылья креста, не оставляли сомнений в том, для кого возведен этот необычный по роскоши исполнения памятник.



87. *Клаус Слютер, Клаус ван де Верве*. Пророк Исайя. Деталь колодца Моисея. Около 1400 года. Дижон. Бывший картузианский монастырь Шанмоль

Казалось бы, скульпторы скованы выполнением довольно прагматичной задачи, поставленной спесивым заказчиком.

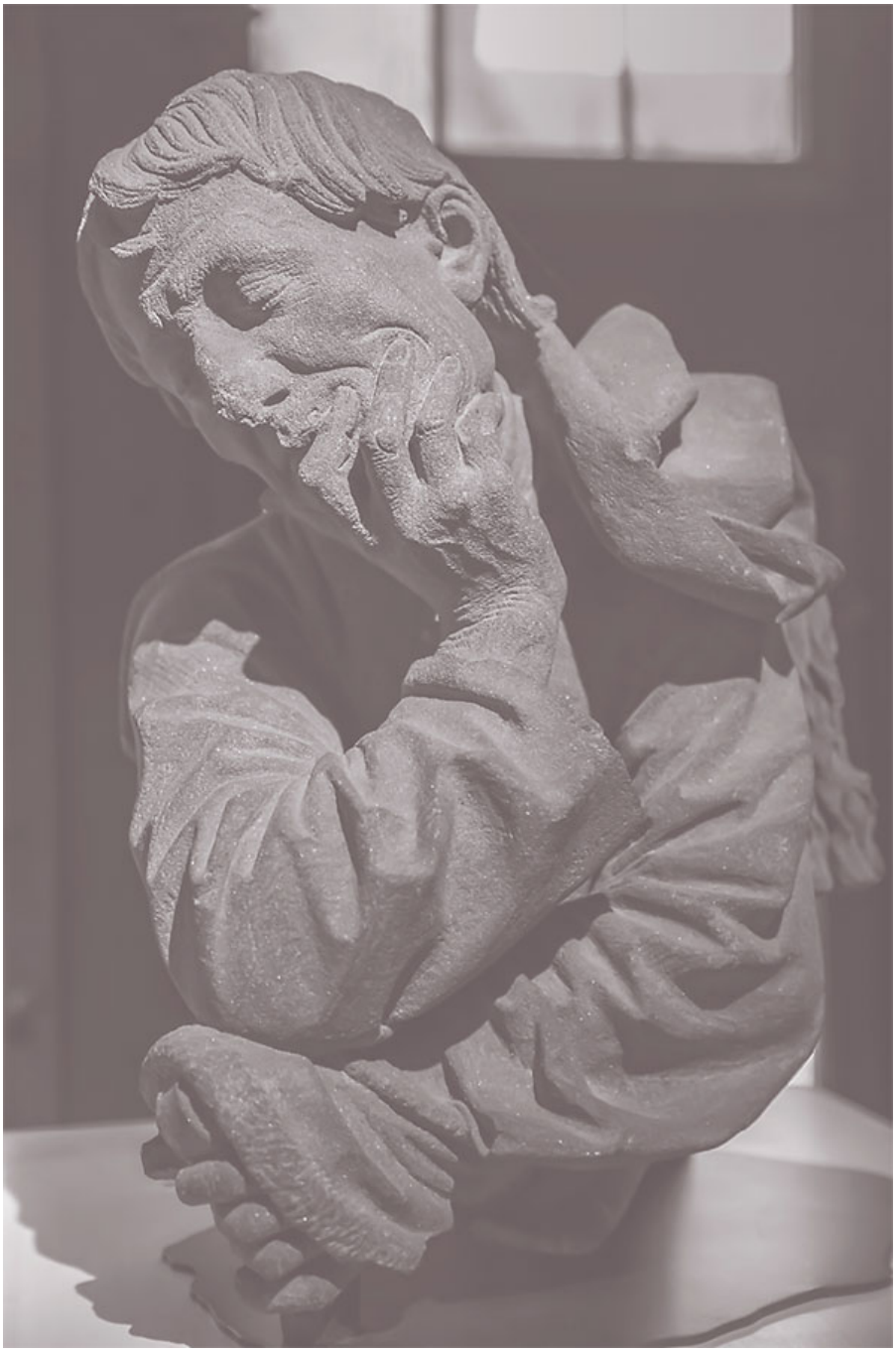
Хёйзинга, утрируя жесткость церковного диктата и груза иконографического канона, парадоксальным образом почти отказывал им в свободе[264]. Между тем без Слютера не было бы и фламандского чуда, не было бы великих миниатюристов – братьев Лимбургов, племянников Маалваала. Не было бы, наверное, даже «Портрета четы Арнольфини», потому что он – в чем-то антипод придворного искусства, он написан для друзей, пусть не бедных, но все же не властелинов Европы, для которых даже Слютер и Ян ван Эйк – не более чем камердинеры, valets de chambre. Для сильных мира сего иногда, когда у тех находились деньги и было настроение подписать долгосрочный контракт, создавали шедевры, но в основном для них расписывали гербы, платья, паруса, устраивали бутафорские празднества. Впрочем, тем же зарабатывал во Флоренции Филиппо Брунеллески, создатель самого красивого ренессансного купола и «изобретатель» перспективы[265].

Слютер, де Верве и их последователи не создавали портретов. Они соединяли мир живых и мертвых – в угоду живым. Дижонские герцогские погребения в этом плане выполняли ту же функцию, но и они важны для истории лица, причем в большей степени значимы некрупные, около сорока сантиметров, алебастровые статуэтки плакальщиков, а не gisants, по-своему, конечно, тоже замечательные, но скорее спокойным величием, чем физиогномикой[266]. Эти плакальщики, *старофр.* plourants, примостившись под готическими аркадами постамента, должны были увековечить тех клириков и мирян, взрослых и детей, которые реально сопровождали торжественную похоронную процессию, зафиксированную в памяти знати хронистами. Камень призван был воплотить ежедневную молитву шанмольских монахов-картузианцев, придать живым уверенности в том, что их не слишком безгрешные предки если не в раю, то хотя бы в чистилище. Потому что смерть правителя, увековеченная церемонией и памятником, была такой же инсценировкой власти, как коронация, свадьба или военный триумф.

Для нас же плакальщики примечательны тем, что их лица должны были выразить *физиогномически* всю палитру скорби подданных усопшего государя – примерно так же, как инсценировка погребения выразила ее единожды в реальном времени. Первой гробнице и ее плакальщикам подражали на протяжении всего XV века: Хуан де ла Уэрта и Антуан ле Муатюрье, следуя образцу и поэтому в суховатой, схематичной манере, создали гробницу Жану Бесстрашному и Маргарите Баварской (1443–1470). Их пощадили иконоборцы всех последующих веков, их недавно отреставрировали,

пронумеровали с 1 по 80 и показали на выставках в 2010–2012 годах в Европе и в США. Лишь несколько фигурок оказались в частных руках и в Художественном музее Кливленда в США, поэтому ансамбль можно считать относительно сохранившимся и локализованным in situ. Для истории же искусства поразителен тот простой факт, что плакальщики оказались чуть ли не важнее, чем изображения всесильных герцогов – это заметил еще Стендаль в начале XIX века. Но есть в этом и своя логика, своя правда: они, а не gisants, общаются со зрителем, они своими позами и выражениями лиц призваны настроить его на молитвенный лад. И с этой задачей плакальщики прекрасно справляются, даже с лицами, наглухо прикрытыми капюшонами: редкий случай, когда закрытое лицо так *красноречиво*.

Таков религиозно-культурный фон, на котором возник один портрет, рассказом о нем хотелось бы завершить этот экскурс в историю лица. Речь идет о небольшом поясном бюсте неизвестного мужчины, задумчиво облокотившегося правой рукой на левую (илл. 88). Это лучшая работа Николая Лейденского, замечательного нидерландского скульптора, жившего в 1460-е годы в Страсбурге, тогда культурной метрополии долины Рейна, свободном имперском городе. И знать, и богатые бюргеры с удовольствием заказывали скульпторам не только надгробия, но и бюсты, помещавшиеся в оконные проемы, поэтому такие лица часто смотрят на нас как бы со второго этажа, облокотившись на подоконник, что сближает их с некоторыми итальянскими живописными портретами того времени. Эти двойники своих заказчиков наблюдали за происходящим на улице, навязчиво предъявляя себя прохожим. Образцы этой специфической, относительно мобильной пластики, выставленные в местном музее собора, свидетельствуют о живом интересе к индивидуальной физиогномике, включая различные аномалии и гримасы (илл. 89).



88. *Николай Лейденский*. Бюст мужчины. 1463 год. Страсбург. Музей собора Нотр-Дам

89. Группа вокруг сотника Лонгина из скульптурной композиции Распятия. 1460-е годы. Страсбург. Музей собора Нотр-Дам

Такие бюсты делал и Николай Лейденский, но интересующий нас сейчас отличается от остальных. В левой руке портретируемый держал какойто предмет, возможно, циркуль или молоток, – тогда перед нами портрет архитектора. За левое плечо откинут капюшон куртки довольно свободного и грубоватого покроя. Никаких иных атрибутов и идентифицирующих признаков не найти. Но главное, что этот облокотившийся (как и все вокруг) на что-то человек ни на кого не смотрит, не приглашает к разговору, даже если подходишь к нему совсем близко, что, по счастью, возможно. Голова довольно сильно склонилась, а подпирающая подбородок правая рука изогнулась под ее тяжестью, что очевидно благодаря тонко прочерченным складкам кожи и венам. Такая поза восходит к античному образу меланхолии или траура, в Средние века она могла ассоциироваться с пороком уныния (*греч.* и *лат.* acedia), нередко бичевавшимся в монашеской среде.

Поскольку меланхолия как особый темперамент «детей Сатурна» уже начинала восприниматься как профессиональная болезнь творческой личности, художника, в искусствоведении возникла точка зрения, что перед нами – автопортрет[267]. В такой логике знаменитая дюреровская «Меланхолия I» – тоже «автопортрет». Действительно, нетрудно себе представить художника, поэта, писателя, пребывающего *всегда* наедине с

собой или с музой. Таков ушедший в себя Эразм Роттердамский на ксилографии Дюрера (1526), Пушкин у Кипренского (1827), с его отведенным взглядом и сложенными на груди руками, Достоевский у Перова (1872), напряженно обдумывающий «Бесов» и вообще «достоевские» вопросы бытия[268]. Спрятанные глаза действительно могли и могут означать дистанцирование «творца» от публики. Николай Лейденский мог изобразить не только себя, а кого-то из коллег по цеху, но сделал это с такой интимной теплотой, что идея автопортрета напрашивается сама собой. Тем не менее, строго говоря, бюст остается возвышенной загадкой, а изображенный – незнакомцем.

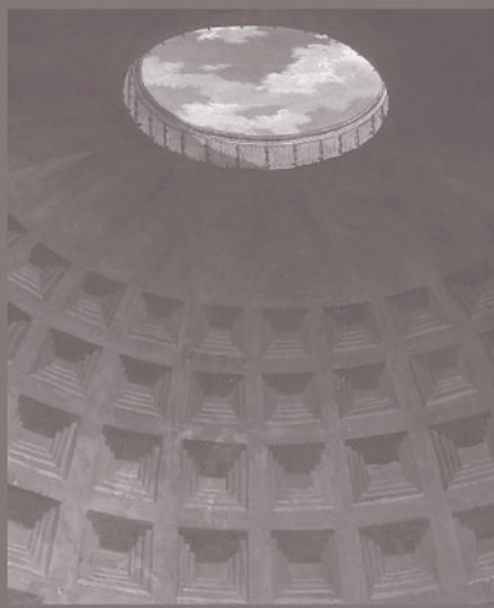
Бюст выполнен из «неблагородного» материала – местного розового песчаника, который в Страсбурге видишь повсюду. Полировкой здесь ничего не добьешься, хотя камень относительно податлив. Прическа довольно проста – котелок, передана крупными локонами. Сзади скульптура обработана слабо, значит, она была рассчитана на рассматривание спереди и немного снизу, но с небольшого расстояния, учитывая, с какой тонкостью передана поверхность кожи. Совсем не проста мимика лица, лаконичная, неброская, но сознательно загадочная: лицо безусловно задумчиво, глаза почти закрыты, брови, едва намеченные, слегка приподняты у переносицы, что традиционно передавало эмоциональное напряжение, то, что мы назовем «переживанием». Но здесь нет пафоса, а лишь глубокая психологическая концентрация, отрешенность, лишенная, однако, признаков религиозной экзальтации или неприятия окружающего мира. Это глубоко светское произведение, хотя созданное Николаем Лейденским монументальное распятие, стоящее в церкви в Баден-Бадене, показывает, что и в этом традиционном жанре скульптор достиг высот гуманизма и психологизма. Как мы уже видели, рассуждая о теле Христа, патогномика «Страстей» волновала зрителей и художников. А когда нужно было изобразить реакцию на лицах тех, кто присутствовал при казни, у распятия, – здесь-то и начиналась работа физиогномиста, способного наблюдать и за проявлениями страданий, болезней, физиологических аномалий, душевных расстройств. Тот же Николай Лейденский на одном из бюстов не побоялся изобразить частичный паралич лица.

Присмотримся к мастерски переданному сложному повороту фигуры. Скрученная в своеобразную пружину, она таит в себе спящую энергию, которую мы угадываем как в лице, так и в обеих руках. Обратим внимание, что мужчина облокотился не на парапет, а на собственную руку, держащую за рукоятку какой-то направленный вниз инструмент. Это тоже усложняет ракурс и

словно заставляет человека удерживать шаткое равновесие. Относительная (в сравнении с другими) хрупкость телосложения вторит хрупкости лица, на котором выделяется лишь крупный нос с горбинкой, впрочем, излюбленный элемент в физиогномике того времени. Несмотря на сложную спираль модели, с какой точки ни посмотреть, ясно, что скульптор полностью владеет окружающим пространством, подчиняет его своему герою. Именно это завораживает зрителя по сей день и должно было завораживать современника. По анатомической точности этот бюст ничем не уступает лучшим работам Возрождения и барокко. Все резонно восхищаются тем, как умел передать в мраморе мягкость кожи Бернини, в частности, показывая прикосновение руки к телу («Аполлон и Дафна», 1622–1625). Но и здесь этот эффект одушевления камня достигнут с помощью того же приема, для портрета, однако, не свойственного, к тому же в зернистом песчанике, а не в полированном мраморе. Рука, скрывшая всю нижнюю часть лица, только прибавила драматизма композиции, усложнив рисунок плотно сжатых губ и, как ни странно, открыв путь к душе. Ритм тщательно высеченных и расставленных пальцев вторит замысловатой светотени на складках куртки и шарфа. Эту сложную светотеневую игру лишь условно можно назвать позднеготической, потому что достигаемый с ее помощью психологический эффект выходит за рамки привычных ярлыков.

«Психологический строй» страсбургского бюста действительно слишком своеобразен, чтобы можно было безболезненно вписать его в какое бы то ни было течение, в какой-то стиль. Николаю Лейденскому много подражали как в религиозном, так и в портретном искусстве. Он руководил довольно успешной мастерской и получал престижные заказы, его выпрашивал ко двору император Фридрих III, и около 1470 года скульптор выполнил для него в Вене великолепное надгробие. Его современники и потомки бывали хорошими физиогномистами, они умело сочетали отдельные формы и приемы. Их лица обеспечивали искомый заказчиками эффект присутствия, тот же, которого искали флорентийцы. В техническом плане Тильман Рименшнайдер не уступал, пожалуй, ничем, но «психологом» он не был. Только у понастоящему великого мастера интроспекция, взгляд внутрь человеческого естества, жизнь души воплощаются на поверхности камня.

# Латынь архитектуры



Колонна с лежащим на ней антаблементом, несущим крышу, в какой-то момент стала, по выражению Джона Саммерсона,

грамматикой европейской архитектуры, ее латынью[269]. Почему? И если стала грамматикой, то стала ли и языком? Или только одним из способов выражения ее нужд, «письменностью», если угодно?

Произошло это довольно поздно, если отсчитывать от начала истории зодчества. Сверстник Микеланджело Себастьяно Серлио, следуя как опыту своих дней, так и теоретикам прошлого, от Витрувия до Альберти, в 1537 году свел правила и обычаи возрожденной древности в учебник, ставший на века настольной книгой архитекторов и их заказчиков. Она начинается с рассказа о действующих лицах – пяти ордерах. Это сделано специально, в подражание драме тех лет, когда «характеры» и «роли» описывались в предисловии, чтобы почтенная публика не запуталась в истории. То же у Серлио. Его колонны и антаблементы представлены так, чтобы зритель научился смотреть на постройку с такой же точностью, с какой он читал латинский текст: бесполезно браться за него, не зная четырех спряжений глагола.

Непреложность некоторых правил словно помещена в основу архитектуры. Любые отклонения от них как минимум должны были вызывать вопросы, а то и такое же возмущение, какое вызывает неграмотная речь. В середине XVII века Франческо Борромини, один из самых экстравагантных гениев экстравагантного барокко, развернул внутрь листья аканфа на коринфской капители, да еще врезал в них человеческие лица (что само по себе было известно с древности). Это могло восприниматься как бестактность, нарушение порядка, оскорбление святыни. Однако в рамках архитектуры, отрицающей очень многое в традиционном порядке, например, в церкви Сан-Карло у Четырех Фонтанов, в университетской церкви Сант-Иво алла Сапиенца (1642–1662), в колокольне Сант-Андреа-делле-Фратте (1653–1658), этот «беспорядок» в листве уже выглядит упорядоченным, ибо звучит в унисон с общими принципами постройки. А ученый зритель XVII века вполне мог прочитать этот ход мысли как риторическую анастро́фу, то есть просто обратный порядок слов.

В Новое время ордер стал сутью архитектуры, квинтэссенцией мудрости древних, и не только строительной. К XX веку латынь подзабыли, но черчение и рисование колонн осталось в программе подготовки архитекторов. Когда в 1930-е годы возвращение к классицизму в советской архитектуре стало реальностью, Всесоюзная академия архитектуры выпустила книги целого ряда классиков архитектурной мысли, которые в перерывах между сидками и допросами переводил для академии

Александр Габричевский. Сама теория классических архитектурных форм была представлена добротным учебником, следовавшим западноевропейским образцам[270]. Учившиеся по ним молодые архитекторы в 1930-е годы создавали тот респектабельный *стиль комфортного тоталитаризма*, который у нас, по-моему, не слишком удачно, называют сталинским классицизмом[271].

В основе классического европейского ордера – колонна, унаследованная греками от Древнего Египта и Критского царства. Именно египтяне сделали ее неотъемлемым атрибутом храма, хотя принцип выделения ритуального пространства с помощью балок и опор – как один из возможных – известен уже по Стоунхенджу. Египетская колонна, например в Луксоре, изображает связку папируса или священный цветок лотоса (илл. 90). Этот цветок распускается у нас на глазах, а балка, которую вроде бы колонна должна держать, словно парит над ним. Это связано с тем, что между капителью-бутоном и балкой лежит каменный блок, зримо разрывающий связь между вертикалью и горизонталью. Столь же иррациональна и антиорганична колонна Кносского дворца, набирающая толщину по мере роста: она не каменная и представляет собой перевернутый ствол местного кипариса. В греческом ордере такая иррациональность невозможна, и это отличие принципиально: египетская колонна, с ее религиозно-символическим значением, как верно выразился Николай Брунов, изобразительная, а греческая – тектоническая[272]. Конструктивно обе несут тяжесть, но художественно, визуально эту свою задачу они отражают по-разному, поэтому и создаваемые такими колоннами архитектурные образы отличаются по историко-культурному значению.

90. Молельня Фиванской триады (Амон-Ра, Мут, Хонсу) во дворе Рамсеса II. XIII век до н. э. Луксорский храмовый комплекс

Колонны Луксорского храма Амона-Ра неслучайно изображают лотос и папирус. Вместе они символизируют единство Верхнего и Нижнего Египта. Кроме того, лотос египтяне наделяли целым рядом мифологических и символических характеристик, из которых едва ли не важнейшая связана с магией оживления. В изобразительном искусстве Египта не найти развернутой композиции, в которой бы не фигурировал один из трех видов этого цветка. В некоторых вариантах космогонии он стоял у истоков мироздания, считался колыбелью солнечного бога Хора. Он участвовал и в многочисленных ритуалах. Ничего удивительного, что именно он призван был зримо воплотить идеальную модель космоса, соединить землю и небо[273].

В основе греческого храма – другое архитектурное мышление. Три греческих типа колонны – дорический, ионический и коринфский – уже Витрувий сравнивал соответственно с мужчиной, женщиной и девушкой[274]. Однако те же греки выстроили в дорическом ордере Парфенон – храм, посвященный деве-воительнице[275]. Таким образом, и греки, и последовавшие за ними римляне воспринимали колонну не только технически, тектонически, но и символически, изобразительно. Продолжая в том же метафорическом духе, но уже в совсем другом мире, Серлио рекомендовал первую колонну для постройки храмов в

честь святых мужского пола, вторую – для храмов в честь святых жен и (почему-то) святых учителей, богословов, третью – для храмов в честь дев, в особенности Девы Марии. Естественно, подобные советы принимались не всегда и не везде. Не в любой дорической колонне веками видели воина, а в коринфской – хрупкую девушку. Новое время зафиксировало пять ордеров, прибавив к трем первым тосканский и смешанный, композитный. Иногда за выбором ордера стояли чисто финансовые соображения: дорический и тосканский – самые дешевые в исполнении, коринфский и композитный – самые дорогие, потому что требовали более тонкой резьбы. «Простота» и «роскошь» постройки – не только описательные категории, но и эстетическое выражение культурных, религиозных и политических ценностей. Следовательно, выбирая ордер, один из пяти с XVI века, заказчик и архитектор выбирали настроение и статус, которые постройка призвана была выразить.

Древние греки и римляне, скорее всего, видели в колонне суть архитектуры, ее достоинство, «стать». Именно колонна превращала постройку в произведение искусства. Поэтому поколения зодчих выработали те пропорции колонны, которые постепенно стали эталоном, вдохнули в нее самостоятельную жизнь. Характерное легкое, до пяти сантиметров, утолщение дорической колонны на одной трети высоты снизу, *энтазис*, и следующее за ним легкое сужение давали и дают зрительное ощущение пульса, мышечного напряжения «тела» под давлением несомой им на «голове» (капители) тяжести – антаблемента и крыши. Вертикальные желобки, покрывавшие ее сверху донизу, *каннелюры*, подчеркивали вертикаль и одновременно напоминали складки одежды (вспомним «Дельфийского возничего»).

Колонна воспринималась как метафора человека, а использование монументальных кор и куросов, то есть кариатид и атлантов, вместо колонн, например, в афинском храме Эрехтейон и в Сокровищнице сифносцев в Дельфах, показывает, что скульптор и архитектор сближали тело и колонну даже функционально. Эта «статность» храма прививала свободному гражданину полиса чувство собственного достоинства, а не страх перед божествами или обожествляемой властью. И в этом «внутреннем воздействии на зрителей средствами чисто архитектурно-художественной композиции», как всерьез писал в свое время Николай Брунов, – «значение периптера в классовой борьбе»[276]. Добавим к этой несколько старомодно звучащей, но совсем не бессмысленной фразе, что конкретно Парфенон в неменьшей степени был еще и манифестом мощи Ахейского союза, на деньги которого этот памятник победе и был возведен.

Нужно понимать, что стена (не важно, фасадная или иная) и колоннада выполняют разные архитектурные задачи. Колоннада превращает постройку в памятник, придает ей достоинство, стена делает открытую площадку надежным укрытием. Но они соединились – ведь уже древним стало ясно, что колонна может сочетаться со стенами и проемами. Колонна может встать непосредственно перед стеной, но самостоятельно, например, сформировав портик или галерею, может «окрылить» целлу храма и сделать его периптером, как в Парфеноне[277]. Без этой целлы не было бы храма. В гигантском храме Зевса в Акрагасе (нынешний Агридженто) на Сицилии промежутки между внешними колоннами, *интерколумнии*, были заложены и в монументальные ниши были выставлены статуи атлантов. Они помогали дорическим колоннам нести антаблемент, высота которого равнялась их росту. Можно было, наконец, сделать периптер не прямоугольным, а круглым, как в Эпидавре (IV в. до н. э.).

Открыв для себя к концу VII века до н. э. периптер, греки постепенно, к V веку, научились формировать образ храма из нескольких основных составляющих: учитывались пропорции колонн, их ритм, положение по отношению друг к другу и к стене целлы, пластическое убранство, цвет и расположение по отношению к природному или рукотворному ландшафту. Вариации здесь едва ли не равнялись количеству памятников – они только на первый взгляд кажутся одинаковыми. «Генетически» периптер возводят к мегаронам микенской цивилизации и храмам-дворцам Крита, то есть ко II тысячелетию до н. э. Но классический греческий храм – отдельно стоящая постройка и эту свою автономию всячески подчеркивает, в том числе в рамках ансамбля, как на афинском Акрополе, в Олимпии или в Пестуме (Великая Греция, современная Кампания). Его ступенчатый постамент, креп дома, делившаяся на стереобат внизу и стилобат вверху, формально лишь выравнивала площадку под зданием, но заодно служила для него такой же «рамой», какой служил для статуи пьедестал. Храм не может просто стоять на дороге, площади или холме, как не может «встать» где угодно статуя Зевса. Любой из нас, видевший более или менее сохранный античный храм, знает, как хорошо он вписывается в окружающий ландшафт, тем не менее никогда в нем не теряясь (илл. 91).

91. Дорический храм в Сегесте. 420-е годы до н. э. Сицилия

Важно понимать, что *вся* каменная конструкция, от стереобата до кровли и акротериев по ее углам, работала на создание этого парадоксального эффекта включенности и исключительности. Рукотворность храма – манифест, но он не бросает вызова ни окружающему миру, ни божеству, а пытается организовать пространство вокруг себя. В этом – залог его специфической органичности. Чего никак не скажешь, например, о египетском храмовом комплексе в Дейр-эль-Бахри: при всей масштабности усыпальница царицы Хатшепсут (1478–1458 гг. до н. э.) полностью подчинена окружающим скалам – границе с Сахарой. И он, и пирамиды рассчитаны на осмотр издалека, с почтительного расстояния. Даже если приближение к ним возможно, зодчие, конечно, создавали архитектурный образ в масштабах природы, земли и неба, а не отдельного человека, стоящего здесь и сейчас. Небольшой по сравнению с пирамидами Парфенон (73 × 34 × 21 м), стоящий на вершине скалы, тоже виден издалека, как светящийся на солнце параллелепипед. В полной же мере он раскрывается с одной конкретной точки – когда, пройдя через врата, Пропилеи (437–432 гг. до н. э.), оказываешься на площади, на среднем расстоянии, и смотришь на Парфенон от угла. Именно в этот момент зрителю передается ощущение соразмерности каждой детали и целого ему самому. Пульсации колонны вторит пульсация всех основных горизонталей. В Парфеноне, как и в других греческих храмах, этот эффект достигается легким, на первый взгляд незаметным

параболическим изгибом горизонталей: греки знали, что природа избегает прямых линий, включая и линию горизонта. Кроме того, наклон поверхности позволял отводить дождевую воду от целлы и прибавлял постройке упругости на случай землетрясения. Вместе с тем, когда стоишь непосредственно перед полуметровыми ступенями креп домы, слишком высокими для нашего шага, ощущение соразмерности постройки человеку немного скрадывается. Что, видимо, тоже неслучайно, ведь это все же жилище богини, и пространство рядом с целлой священно, оно не рассчитывалось для прогулок.

При всей видимой простоте конструкции греческий храм воплотил множество технических и художественных находок, из которых я упомянул лишь несколько. Все вместе они сложились в то, что по сей день принято называть то тектоникой, то архитектоникой. Эти слова греческого происхождения и в древности обозначали примерно то же, что сегодня производное от них слово «архитектура», в какой-то степени – и наше «зодчество». В них – память о деревянных истоках мастерства зодчего, о плотнике, tékton, работавшем пилой и топором над брусом и доской. Сегодня под тектоникой, например, периптера следует понимать желание в художественной форме, зримо и понятно, выразить конструкцию здания, соотношение частей, складывающихся в целое. Нетрудно – без всякой подсказки – зрительно разделить храм натрое, откуда на него ни смотри: постамент, колоннада, антаблемент. Но и простая стена состоит из аккуратно отесанных и безукоризненно подогнанных друг к другу каменных квадров, каждый из которых виден глазу. Одни гладко отполированы, у других полировали только тонкую рамку на стыке, сохраняя шероховатую поверхность, привлекавшую, видимо, своей естественностью, связью с природой. Одновременно с этим колонна, каннелированная и строящаяся из барабанов, воспринималась как individuum, то есть неделимая частица. Наконец, яркие простые цвета некогда выделяли всю орнаментальную резьбу и многофигурные композиции фронтонов и фризов. Читаемость всех этих членений, не мешающая цельности постройки, и есть греческая тектоника. В ее основе – особое мышление грека, одновременно человеческое, антропоцентрическое, и тектоническое, конструктивное.

Непосредственно связаны с тектоникой и антропоморфностью периптера его пропорциональность и единство масштаба всех его составляющих. Конечно, пропорциональность свойственна любой постройке, претендующей на какой-либо статус – культурный, политический, религиозный. Однако в греческом храме она зрима особым

образом: его прямоугольник повторяется в нем повсюду, от квадра в кладке до общего силуэта. Это повторение придает постройке своеобразную самодостаточность. Но это вовсе не значит, что периптер – конструктор из абсолютно точных фигур, плоских или объемных, пересечение плоскостей под строго прямыми углами. Дело не только в том, что всё в нем подчиняется геометрии и математике, в которых греки, как известно, многого добились. Я уже говорил об остроте их зрения, и они так же хорошо знали, что наша бинокулярная оптика предполагает целый ряд аберраций и иллюзий. Поэтому, разрабатывая идеальную форму храма, греки учли этот оптический опыт. Например, угловые колонны стоят теснее, потому что на ярком солнце, на просвет, они *выглядят* тоньше (мрамор вообще немного просвечивает, даже если это не сразу замечаешь). Все колонны иногда слегка наклоняют к целле, чтобы не *казалось*, что они нависают над зрителем. Подобные искажения не объяснишь ни золотым сечением, ни «рациональностью», ни принципом читаемости конструкции. Это – совершенно уникальный сплав свободной от религии науки, развитой технологии и тончайшей визуальной чувствительности. То есть, по сути, тот же сплав, который породил и греческую пластику.

Греки V века лучшие художественные силы направляли на создание храмов, жилья для богов, но не для людей, хотя зодчество не ограничивалось сферой сакрального. Между тем об их гражданской архитектуре, в целом, видимо, довольно скромной и консервативной, мы знаем относительно немного, за исключением разве что зданий театров, но те попросту встраивались в холм и открывались горизонту. Поэтому иногда утверждается, что применять колонну и ордер в масштабных светских проектах научились только римляне[278]. Это во многом верно, но нужно понимать, что Рим, во-первых, наследовал завоеванным эллинистическим царствам, во-вторых, мог рассчитывать на значительные финансы и почти бесчисленную рабскую силу, грекам доступную в намного меньших масштабах.

На самом деле, «плененная Греция», пленившая, как мы знаем от Горация, римских завоевателей, представляла собой не перикловы Афины, а совершенно иной мир. Александрия, Антиохия, Пергам и другие величественные эллинистические города распространили так называемую Гипподамову систему, зародившуюся в V столетии, в Средиземноморье и на Ближнем Востоке. Города, основанные или перестроенные наследниками Александра, *диадохами*, представляли собой регулярные сетки улиц, деливших пространство на одинаковые блоки и пересекавшихся под прямым углом. Храмы IV–III веков до н. э.

зачастую в два раза больше Парфенона. Таков, например, частично сохранившийся храм Аполлона в Дидиме, окруженный двойным рядом колонн гигантский диптер, впрочем, оставшийся недостроенным даже при римлянах.

С подобными храмами соседствовали не снившиеся ни Периклу, ни спартанским царям дворцовые комплексы и парки. Полы стали покрывать не только плитами и вмурованной в раствор галькой, но и рисунком из плоских тессер – цветных камушков и стекла, дробленных до нескольких миллиметров в сечении. Так в Средиземноморье распространилась всем нам знакомая мозаика, изобретенная шумерами, но ставшая настоящим фактором развития искусства именно в греко-римской античности[279]. Портики выстраивались по периметрам площадей и улиц, а двухэтажные колоннады украшали фасады довольно значительных построек; заметим – именно фасады. Достаточно пройтись по Болонье, чтобы понять, что именно портик может дать улице и городу. Но и фасад, то есть появление у постройки *лица*, – тоже явление историческое. К I веку до н. э. распространились арочные ворота, так хорошо знакомые нам по римским триумфальным аркам.

Вслед за принципом арки, обладавшей выдающимися статическими характеристиками, в IV–III столетиях до н. э. с Ближнего Востока пришел свод, использовавшийся сначала в подземных царских гробницах, например, в македонской Вергине, затем и в наземных постройках. Греки научились перекрывать им помещения до семи метров в ширину. В 156 году до н. э. в Приене арочный портик украсил агору. Может быть, еще важнее то, что в рамках эллинизма нашли себе место и барокко, и рококо, и неоклассицизм, а также экзотика, гротеск, живописный иллюзионизм и реализм[280]. Если в скульптуре барокко проявилось в Пергаме, то в архитектуре – в Александрии и, вслед за ней, в скальном погребальном комплексе Петры в нынешней Иордании. Унаследованные от классики элементы архитектурной грамматики стали использоваться не на классический лад – словно для того, чтобы, подобно риторике, разбередить душу (*греч.* psychagogía). Аканф в основании колонны, коринфские капители с S-образными мотивами, карнизы с изогнутыми кронштейнами – модильонами, изогнутые антаблементы, разомкнутые фронтоны и фасады, вся эта чехарда неожиданных для классического глаза пустот и выступов, проемов и гнутых плоскостей нашла ценителей среди греков на негреческих берегах, прежде чем завоевать сердца римлян.

* * *

Вся эта роскошь и театральность соединили в себе опыт греков с опытом Египта, стран Плодородного полумесяца и Месопотамии. Завоевав этот мир, впитав его в себя, вырос Рим императоров – многоэтажный, златоверхий, облаченный в мрамор. И многоэтажная арочная конструкция заполучила ордер в качестве внешнего оформления. Самый ранний дошедший до нас его пример мы можем видеть на фасаде государственного архива Римской республики – Табулария на Римском форуме 78 года до н. э. Отчасти потеряв архитектоническую логику несения строгой вертикалью (колонной) строгой горизонтали (антаблемента), ордер стал неотъемлемой частью фасада, то есть стены и проемов (не стоит спешить называть любые проемы окнами). Но масштабные римские постройки – это своды и арки, а не только горизонталь и вертикаль, пересекающиеся под прямым углом. Поэтому фасад, как бы иллюстрируя внутреннее содержание постройки, создавался из фланкированных полуколоннами арок. Эта элементарная ячейка прижилась навсегда, а в Риме полюбилась настолько, что воплотилась и в самостоятельной монументальной форме – триумфальной арке[281].

Сохранные участки амфитеатра Флавиев (72–80 гг. н. э.) прекрасно демонстрируют, как именно и зачем здесь соединили, казалось бы, несоединимое: прямой угол греков и строгий полукруг, полюбившийся римлянам. Полуколонны фланкируют все проемы, придавая цирку авторитет храма. А чтобы подчеркнуть следование логике древних и принципам Витрувия, ордеры «облегчаются» с каждым этажом: дорический на первом, ионический на втором, коринфский на третьем. А четвертый, надстроенный во II веке, дополнительный пояс – его с трудом назовешь этажом – членится пилястрами, оригинальным ордером, который можно с некоторой натяжкой считать композитным. Если приглядеться и к целому, и к каждой ячейке, к каждому вертикальному и горизонтальному членению, понимаешь, что соотношения толщины и высоты колонны, архитрава арки, расстояния между вершинами арок и карнизами и т. д. – абсолютно все высоты, широты и глубины – подчиняются четкому числовому расчету, ratio. Ничего лишнего, ничего неуместного. Ни кирпича, ни квадра, ни колонки не вынуть и не переместить, не поставив под угрозу целостность организма и органичность целого[282]. И главное, этому искусству гармонизации частей и целого Колизей, благодаря размеру и своему местоположению, учил десятки поколений архитекторов. Альберти же в середине XV века зафиксировал этот опыт в формуле nihil addi, «ничего не добавить»[283].

И все же из облачения стен в ордер римляне не сделали всех возможных выводов. В Новое время колонна может на четверть войти в стену, может войти наполовину, а может превратиться в квадратный в сечении пилястр. Этот пилястр изображает колонну, ею не являясь, он – рельеф на стене, который членит ее плоскость, навязывает ей раму и ритм и одновременно, как ребро, может быть задействован в несении сводов. Этот принцип сохранялся и в средневековой архитектуре, даже если от ордера в строгом смысле слова она отказалась. Степень же свободы расположения колонны по отношению к стене тоже стала выразительным средством, которым можно было оперировать при создании образа. Например, в парижской (изначально монастырской) церкви Валь-де-Грас в 1640-е годы Франсуа Мансар, словно щеголяя этим знанием, использовал все четыре приема на одном фасаде (илл. 92). Столь же мастерски его последователь Василий Баженов выстраивает целый мир из соразмерных друг другу, но очень прихотливо, по-разному расставленных колонн в своем самом масштабном неосуществленном проекте 1770-х годов – Московском Кремле, известном по великолепному макету из дерева и пробки, представленному когда-то на суд императрицы Екатерины II.

92. Западный фасад церкви Нотр-Дам-дю-Вальде-Грас. Архитектор Франсуа Мансар. 1640-е годы. Париж

Колонны выстраиваются в ряды, но не менее, чем их ордер, важен их ритм: уже Витрувий придавал отдельное значение *интерколумниям*, то есть промежуткам между колоннами. Он выделил шесть типов интерколумниев, соотнося их с толщиной колонны[284]. Каждый тип навязывал постройке ритм, понятный психосоматически, то есть душой и телом одновременно, потому что колонну классический глаз соотносил с человеческой фигурой. Следовательно, интерколумний воспринимался либо в

шагах, либо в музыкальном ритме, создавал настроение. Например, диастиль (три диаметра) настраивал на спокойный лад, суровый «шаг» колонн Парфенона скорее напоминал маршировку гоплитов, говорил о прошедшей войне. Широкий, максимальный интерколумний внутреннего дворика какой-нибудь помпеянской виллы – перистиля – приглашал отдохнуть, зайти внутрь помещений, скрывающихся за стенами, снова вернуться к фонтанчику под открытое небо. В перистиле, распространившемся в эпоху эллинизма, акцент ставился уже явно не на колонне, тонкой и в целом не выразительной, а на проемах: вместе с полом и легким антаблементом они формируют раму под фигуру человека, окружают пространство его жизнедеятельности, будь то частный дворик, гимнасий, палестра или даже рынок. Наконец, сложные сочетания пар или пучков колонн, полуколонн, пилястров, их строго выверенная и просчитанная иерархия, например, на фасаде эпохи маньеризма или барокко вроде бы сбивают с этих четких ритмов, взламывают порядок – но вновь лишь затем, чтобы из этого беспорядка выстроить новый порядок. И грамматика этой латыни остается прежней.

Мансаровский фасад Валь-де-Грас – интерпретация темы полувековой давности, испробованной в главном храме иезуитов – церкви Святейшего Имени Иисуса, Иль-Джезу́, в Риме. Назвать ли французский храм памятником маньеризма или барокко? Этикетка может сбить с толку, потому что перед нами – именно французская интерпретация шедших по всей Европе экспериментов с основными грамматическими элементами архитектурной латыни, интерпретация времен Пуссена, Расина, Буало – и, собственно, Мансара.

Бернинневская колоннада перед римской базиликой Св. Петра – возможно, самая большая в мире. Двести восемьдесят четыре стоящих ровным строем в четыре «шеренги» каменных колонны пятидесяти футов в высоту, четыре фута в толщину плюс восемьдесят восемь пилястров. На них лежит гигантский антаблемент, завершениями крыльев напоминающий греческий храм и украшенный девяносто шестью мраморными статуями святых. Когда вспоминаешь ощущение, охватывающее тебя в любой точке этого овального пространства, хочется сказать, что колонны – дорические, настолько они «мужественные». Но они толще, чем нужно, и стоят на тосканских базах, которых дорический ордер не предполагает, а антаблемент и вовсе скорее ионический. Далее: никому ранее вроде бы не приходило в голову выстраивать из таких исполинских стволов настоящий лес, через который тебе предстоит пробраться, если ты пришел не с берега

Тибра, а из одного из соседних переулков. До масштабной муссолиниевской перекройки всего квартала контраст между колоннадой и окружающей ее средневековой толчеей закоулков был еще сильнее, чем сегодня. Но, если говорить именно об ордере, очевидно, что Бернини смешал твердое с мягким, мужское с женским. Он просто взял правила и по-своему интерпретировал их, выполняя конкретную задачу, лавируя между желаниями заказчика, Александра VII (Киджи), и интригами влиятельных прелатов. Подчиненные театральной экспрессии масштабные статуи, согласимся, смотрелись бы странно на строгой, мужественной дорике, да и важнейшая метафора – материнские объятия Римской церкви – плохо с ней вяжется. Между тем колоннада *соизмерима* с нечеловеческих размеров собором, с его микеланджеловскими коринфскими пилястрами в девяносто футов высотой, с его только что возведенным тогда фасадом Карло Мадерно. А заодно и со вселенскими притязаниями пап XVII века.

* * *

Мы подошли к той точке, где сходятся основные художественные характеристики зодчества. Оно оперирует массами, объемами и светом для создания, во-первых, пластического образа, экстерьера, во-вторых – внутреннего пространства, интерьера. Постройку, в отличие от статуи, можно не только обойти и осмотреть, в нее можно войти и почувствовать себя внутри, осматривать не только то, что перед тобой, но и то, что вокруг. Помимо прочего, это замкнутое пространство вокруг тебя не только выглядит, но и звучит, может быть пронизанным светом, затемненным или вовсе «глухим». Подземное пространство всегда воспринимается не так, как наземное, даже если оно сродни дворцу, вроде некоторых станций Московского метрополитена. Вместе с тем уже наш доисторический предок пытался придать пещере *форму* и *смысл*, обычно ничего не меняя в ее «архитектуре», но выцарапывая и вырисовывая символы плодородия и сцены охоты.

Это самое *ощущение себя внутри* – принципиально важный эстетический навык, и никакой анализ постройки, не учитывающий такого собственного пространственного опыта, не может претендовать на полноценность. Важно понимать также, что ни картина, ни фотография, ни даже видеосъемка не могут передать всю гамму того, что чувствуешь, скажем, в римском Пантеоне или в Софии Константинопольской. Только совсем

недавно компьютерное 3D-моделирование сумело поставить изучение архитектурного пространства на новые рельсы[285].

Вместе с тем пространство, наполненное смыслом, художественно ценное, выразительное – необязательная характеристика любой постройки или даже эпохи в истории зодчества[286]. Целый ряд архитектурных шедевров – в первую очередь пластические шедевры, как бы гигантские скульптурные образы, частично наделенные функциями здания. Колоннада периптера, конечно, по-своему приглашает войти в нее: оказавшись между колоннами, зритель уже не совсем снаружи, но и никак не внутри. Его целла хранила почитаемую статую, в ней тоже стояли колонны или полуколонны, иногда в два яруса. Все эти мотивы вторили наружному облику здания. Наконец, в эпоху эллинизма и при римлянах периптеры нередко окружались перистилем, словно забором, тем самым замыкаясь на самих себе, частично отгораживались от мира. И все же всякий согласится, что греческий храм, причем не только периптер, рассчитан на созерцание снаружи. То же можно сказать об очень многих памятниках других цивилизаций, будь то пирамиды Египта и Мезоамерики, храмовые комплексы Камбоджи и Индонезии, собор Покрова на Рву в Москве[287] или манхэттенский небоскреб. Таким образом, интерьер – не то же, что внутреннее пространство, а последнее – важнейшая категория грамматики архитектурной латыни, но ее отношения с другими категориями очень сложны и изменчивы. Резонно считать архитектуру «искусством лишь с того момента, когда масса и пространство или, вернее, синтез их переживается как ценности художественные, то есть духовного порядка»[288].

Для того чтобы выстроить просторный зал, нужно, во-первых, чтобы такой зал кому-то потребовался, во-вторых, чтобы для этого возникли технические средства и знания. Тронный зал в Вавилоне, немного древнее греческих храмов, был перекрыт сводом в восемнадцать метров, и стены в несколько метров толщиной держали его распор. Возведенный Адрианом в 115–126 годах Пантеон имеет диаметр свыше сорока трех метров и намного более легкую конструкцию. Прогресс налицо. В основе его – бетон и связанная с ним технология, принципиально отличающаяся от греческой и ближневосточных. Смешивая с известью разного рода щебень и битый кирпич, римский архитектор фактически «вылепливал» любые оболочки, которые требовались его заказчикам. Кирпич и мрамор выступали облицовкой для этой парадоксальным образом гибкой сердцевины, которую можно было с помощью деревянной опалубки и кружал изгибать и сводить в арку. Кроме того,

создавать такую архитектуру могла не слишком квалифицированная рабочая сила, не только рабы, но и армия, которую здесь в мирное время использовали для строительства базилик с таким же успехом, с каким в СССР – для строительства заводов и жилых кварталов. Отсюда мегаломанские дворцы первых императоров, в особенности частично сохранившийся palatium Флавиев на Палатинском (т. е. дворцовом) холме, в котором тронный зал перекрывался сводом в двадцать пять метров шириной.

Но помимо технических деталей важно и историко-художественное, идейное значение Пантеона: здесь впервые внушительное внутреннее пространство представлено как главная архитектурная задача. Конечно, уже Колизей отчасти стремился к такому замыканию: он, в отличие от греческих театров, полностью выстроен над ровной поверхностью земли, а не вкопан, его внешние проемы соответствуют внутренним обходным галереям, и даже его колоссальное пространство для зрителей (три тысячи триста пятьдесят семь квадратных метров) накрывалось тентом, как сегодня стадионы. С куполами и полукуполами экспериментировали в те годы, иногда смело и удачно, как на вилле Адриана в Тиволи. Важно и то, что этот просвещенный император не просто интересовался и меценатствовал, но проектировал и строил сам. Кровля Пантеона, основной цилиндр и монументальный портик, заимствованный у периптера, всячески подчеркивают свою второстепенную роль по отношению к тому, что в них заключено. Мраморный портик прекрасен, подчинен ордеру, но он не переходит в ожидаемый лес колонн, а прикреплен к гладкому кирпичному цилиндру, обнаженному массиву стены. Значит, портик – не более чем вход внутрь основного объема.

Войдя, мы оказываемся в круглом зале диаметром свыше сорока трех метров (илл. 93). Над ним парит полуциркульный кессонированный свод, разомкнутый в середине большим «глазом», oculus, – единственным источником света, пропускающим как синеву неба, солнечные лучи, так и любые осадки. Эта амбивалентность важна: здесь, конечно, доминирует впечатление замкнутости рукотворного микромира, но его открытость именно небу там, где ждешь, как говорится, крыши над головой, укрытия, напоминает, что ты – «во дворе». Или, напротив, тебя, верующего во «всех богов» (*греч.* «пан тео́н»), это окно увлекает на небо?

93. *Джованни Паоло Панини*. Интерьер римского Пантеона. Около 1734 года. Вашингтон. Национальная галерея искусства

Геометрический космизм этого зала очевиден уже в том, что полусфера купола, мысленно продолженная вниз, замыкается ровно на середине пола, потому что высота стен равна высоте купола. Полумрак помещения историку архитектуры может напоминать «пещеру», «восточно-деспотическое», «религиозно-мистическое» начало, идущее от восточных деспотий, даже свидетельствовать о «феодализации» Римской империи[289]. Верующего II века он же должен был заставить задуматься над

присутствием божеств в этом мире. Глубокие полукруглые и прямоугольные ниши, перспективно смоделированные кессоны свода усиливали сложную игру теней, вводившую в рациональные ордерные членения нечто им противоположное, иррациональное. Функция Пантеона – храм богов, но, если ранее общение толпы с богами проходило перед колоннами, то здесь, напротив, все рассчитано на скопление людей внутри, даже если мы фактически ничего не знаем о конкретных особенностях проводившихся здесь богослужений. Статуи божеств стояли в нишах и приставленных к стенам эд кулах. Выделялась в более масштабной главной апсиде статуя Юпитера: политеизм не исключал иерархии.

В Пантеоне нет окон, поэтому может показаться, что ты в подземелье, что богато артикулированные, украшенные орнаментом стены прячут тебя от толщи темной материи. Создатели подземных дворцов Московского метрополитена решали эту проблему с помощью освещения – яркого, замысловатого, иногда хорошо зонированного: новорожденного советского человека нужно было отучить бояться недр. У римлян, при отсутствии электричества, такой возможности не было. Но благодаря ордеру, с его уже знакомой нам сугубо человеческой мерой, поверхности Пантеона членятся так, что пространство не давит на человека ни размахом, ни затемненностью. Все детали соотносятся друг с другом либо по принципу квадрата, либо – в чуть меньшей степени – по золотому сечению. Купол же, как трехмерное воплощение двухмерной арки, охватывает не только перекрытый им зал, но и находящихся в нем людей, служит им балдахином, укрытием от внешнего мира. Это не метафоры: функция этого храма в том, чтобы объединить под своей сенью множество верующих. Поэтому не следует избегать и сегодня толпы туристов и прохожих: даже гул их голосов сознательно снижен архитектором с помощью рельефной поверхности купола. Римский ум времен Адриана осознал, что купольное пространство более подходит для достижения этой социально-религиозной цели, чем другие традиционные формы зодчества. Иначе Пантеон, сопоставимый по новаторству, масштабу и значению даже с Колизеем, просто не стали бы строить.

Выйдя в прямом смысле из подполья после эдиктов о веротерпимости начала IV века и сразу став союзником всесильной государственной машины, христианство быстро принялось за создание собственной монументальной модели космоса и бытия – храма. Первые христиане отвергали не только идолов, но и саму идею священной архитектуры из-за ее очевидной связи с язычеством. Пророк Исайя предупреждал: «Так

говорит Господь: небо – престол Мой, а земля – подножие ног Моих» (Ис 66: 1). Ему вторили апологеты, первые Отцы Церкви: «Вы думаете, что если у нас нет святилищ и жертвенников, значит, мы скрываем предмет нашего почитания. Какой образ Божий придумаю я, если – подумай хорошенько – сам человек является образом Божиим? Какой храм построю Ему, когда весь этот мир, Его создание, не может Его вместить? И если я, человек, люблю простор, то как же запру я в одной часовенке такое величие? Не лучше ли отдать Ему свою душу, святить Его в глубине своего сердца?»[290]

Первые «общинные дома» (domus ecclesiae) III века, известные, например, по раскопкам в Дура-Эвропо́с на берегу Евфрата и в Риме, строго утилитарные и частные, не были храмами в том понимании, которое Средневековье унаследовало от эпохи Константина. Первые катакомбы, подземные кладбища, став местом возникновения и развития раннехристианской живописи, по большей части отрицали всякую архитектуру: лишь немногие комнаты, *куб кулы*, и саркофаги украшали библейскими сценами и изображениями молитвы.

Храм обрел форму тогда, когда в умах верующих возникла идея использовать римскую общественную базилику с ее площадью-атриумом, а у нимфеев и форумов заимствовали апсиду. В христианский мир вошли ощущения античной культуры, основанной на признании эстетической ценности реального мира. Христиане не могли не видеть технических достоинств античных зданий, Церковь поняла, что в ее интересах сохранить их. В 601 году папа Григорий Великий предлагал «приспосабливать» (commodari) языческие храмы для христианского культа, если они «хорошо построены». Некоторые античные храмы дошли до нас именно благодаря такой метаморфозе: например, храмы Акрагаса и афинский Парфенон. В 608 году византийский император Фока подарил папе Бонифацию IV Пантеон, и тот стал церковью Девы Марии и мучеников, Santa Maria ad Martyres, то есть по сути – всех святых.

К IV столетию залы императорских аудиенций превратились в святилища обожествленного императора, куда собирались для поклонения: такой зал сохранился в Трире. Обычно он представлял собой хорошо освещенный и богато украшенный неф, завершавшийся полукруглой апсидой. Христианская базилика восприняла трехнефную структуру: центральный, ярко освещенный сверху большими окнами клеристория неф отделялся от боковых, более темных нефов ровными колоннадами (илл. 94). Входя в храм, верующий видел перед собой череду колонн и арок между ними, а в глубине, в

торжественной апсиде, обрамленной подобием триумфальной арки, – алтарь, на котором хлеб и вино *претворялись* в Тело и Кровь Христа. Там его ждало причастие. Символически такое вытянутое пространство можно было истолковывать как соединение мира земного – нефа – с миром небесным – хором. Санта-Сабина на Авентине – пример в целом хорошо сохранившегося столичного храма, которому возвращен раннехристианский облик, в то время как другие римские базилики претерпели очень серьезные трансформации в XVI–XIX столетиях. Перед нами – *пространственная архитектура*.

94. Интерьер базилики Св. Евфимии в Градо. VI век

По роскоши убранства уже константиновские базилики Рима соперничали с величественными общественными зданиями столицы. Но этой роскоши противоречило расположение: на отшибе, на частных землях Константина, вдали от «болевых точек», от древнего *померия*, священного центра еще преданной язычеству столицы. Формально эти постройки были личным делом императора, шедшего к христианству, но принявшего его только незадолго до смерти, к тому же, скорее всего, в арианской форме (337 г.). Однако частное дело *императора* вряд ли воспринималось так же «частно», как дело любого его подданного. Начало было положено, причем не только в старом Риме, но и в новом, Константинополе, и в получившем новую жизнь Иерусалиме, в Вифлееме и Назарете, зародилась сакральная топография будущей христианской ойкумены. И это

начало, соединив религию с государством, не могло не отразиться на искусстве, а через него – на мировоззрении людей.

Характерно в этом плане изменение в восприятии Христа. Трудно себе представить, чтобы в апсиде латеранского «тронного зала» восседал «Добрый Пастырь» или «Орфей». Действительно, там, позади епископского трона, была поставлена посеребренная статуя «Христа во Славе» в окружении ангелов-копьеносцев. В Христе и в I–II столетиях видели правителя, в дальнейшем эта тенденция усилилась. В начале V столетия на мозаике в апсиде римской церкви Санта-Пуденциана, кстати, перестроенной из зала аудиенций, Христа изобразили василевсом на троне, облаченным в златотканую мантию императора, с рукой, поднятой в жесте, сочетающем благословение с риторическим обращением, adlocutio, в окружении апостолов-сенаторов. Глядя на святых в неаполитанском баптистерии Сан-Джованни-ин-Фонте (под нынешним собором), на Косму и Дамиана в конхе апсиды одноименной базилики Санти-Косма-э-Дамиано на Форуме, римлянин V–VI веков должен был вспоминать о своих магистратах не реже, чем о святых подвижниках, а входя в храм – о приемах во дворце. Рим христианизировался, а христианство «романизовалось», обрастало имперской символикой, входившей – навсегда – в плоть и кровь христианской культуры.

Архитектура всегда была проекцией власти, в том числе в Средние века, когда эту функцию взял на себя в первую очередь храм. Уже в IV столетии епископы, получив привилегии высших государственных чиновников, стали соревноваться и друг с другом, и со светской властью в роскоши возводившихся ими храмов. Павлин Ноланский, выходец из аристократического галльского рода, потратил огромное состояние на храмы в честь почитавшегося в Неаполе мученика Феликса. Вскоре к соревнованию подключились монастыри, на века ставшие важнейшим двигателем прогресса во всем, в том числе в зодчестве. Однако не только заинтересованность власти, церковной или светской, обозначить свое присутствие в храме художественными средствами обусловило функции храма и его понимание обществом. Сама природа власти менялась от соприкосновения с христианским искусством.

«Чтоб мир стал храмом», – восклицает Юстиниан в драме Николая Гумилева «Отравленная туника», готовясь войти в только что построенный собор Св. Софии. Это – ход мысли Василия Великого, толкующего своим слушателям смысл Книги Бытия в IV столетии. Собор Св. Софии возвели всего за несколько лет, в 530-е годы, по приказу Юстиниана – дар Богу от императора, благодарность за победу над восстанием «Ника». Об

этом репрезентативном политическом назначении Софии византийцы знали уже при создании храма и никогда не забывали. Но Гумилев уловил и общую мировоззренческую, а не только властно-репрезентативную, задачу, решенную гениальными зодчими и математиками Исидором и Анфимием: весь мир стал храмом Бога, Бог – зодчим, следовательно, и храм должен был являть собой образ мира.

Базиликальная вытянутая структура не очень подходила для этого, потому уже в IV столетии началось экспериментирование по сочетанию ее с куполом – также, как мы видели, наследием Античности. Собор Св. Софии, как иногда говорят, воздвигший Пантеон на базилику Максенция и Константина, воплотил в себе лучшие достижения этих исканий, выразив в своем внутреннем пространстве идею космоса. Но воплотил столь совершенно, что ни один храм Средневековья, ни на Востоке, ни на Западе, не смог повторить этот опыт. Св. София, купольная базилика, стала недостижимым и в какой-то мере непостижимым образцом, причем не только для христианства. Для османских же архитекторов XV–XVI веков, в особенности для Синана, создателя мечети Сулеймание (1550–1557), она стала вызовом: купол его мечети выше над уровнем моря, но все же меньше в диаметре и ниже по отношению к основанию здания. Когда в Российской империи размечтались об андреевском флаге над Дарданеллами и возвращении креста на купол Софии, в начале XX века на острове Кронштадт «по высочайше одобренному проекту» Василия Косякова построили роскошный Никольский морской собор, главный храм русского военно-морского флота, во всем перекликавшийся с константинопольским образцом. Когда флаги и мечты сменились, в 1929 году Константин Мельников построил себе в Кривоарбатском переулке дом, состоящий из двух цилиндров, по всей поверхности прорешеченных окнами. Благодаря этой специфической форме в роскошном кабинете и в просторной спальне на всю семью (включая детей) солнце светит как на восходе, так и на закате. В этих помещениях воспоминание о Св. Софии приходит на ум само собой, и оно не совсем неуместно, потому что семья Мельникова (в особенности жена) была православной, а сам архитектор не был чужд теософских увлечений своего времени[291]. Речь, однако, об одной из наиболее известных авангардных построек эпохи воинствующего безбожия.

В христианских храмах с самого начала их строительства акцент делался на внутреннем пространстве, в то время как внешне он представлял собой монументальную, устойчивую, но лишенную каких-либо знаков присутствия божества массу.

Украшение, *ornamentum* (слово, родственное греческому «космос»: «украшение», «порядок»), относилось к тому *настоящему*, божественному миру, в котором верующий оказывался, входя внутрь церкви, оставляя за порогом все дольнее. Снаружи украшали лишь двери и небольшое пространство над ними, которое в будущем, но совсем не скоро, около 1100 года, превратится в историзованный тимпан. Колонна, пластическая основа античной архитектуры, не исчезла, но, оставив внешнюю оболочку периптера, вошла внутрь церкви, чтобы участвовать в создании главного – пространства. Христианские экзегеты видели в ней метафору апостолов и евангелистов, подобно тому как греки – мужчину, женщину или девушку. Над организованным рядом колонн в базилике – клеристорий, его масса едва ощутима, она преодолевается за счет световых эффектов и, в наиболее крупных памятниках, мозаики с ее золотым фоном.

Базилика своим ритмом навязывает верующему *движение*: с запада на восток, от входа – к алтарю, от мира земного – к миру небесному. В базилике Сант-Аполлинаре-Нуово (493–526) в Равенне в этом движении ему помогает еще и череда святых, изображенных на обеих стенах нефа. Св. София, и за ней всякий центрический храм, предполагают созерцательное, умиротворенное *предстояние* (илл. 95). Для создания такого настроения в константинопольском храме абсолютно новаторски использован свет. Он проникает через многочисленные окна подкупольного барабана, причем изначально проемы были выложены зеркалами, что усиливало свечение на протяжении всего дня, от восхода до заката. «Парение» этого купола – абсолютно принципиальный момент не только для Осипа Мандельштама, но и для создателей храма. Купол специально сделали очень плоским, но он не выдержал собственной тяжести, рухнул, и его восстановили уже более выпуклым, на двадцать футов выше, частично пожертвовав искомым эффектом. Сложная и одновременно предельно ясная система полукуполов, покрытых изначально золотой мозаикой, так же отражала свет, лившийся в центральное пространство из многочисленных боковых окон:

> С золотом сплавленной смальтой мозаики свод заполняют,
> Льются лучи золотые потоком, от них отражаясь,
> Брызжут невыносимо для взора очей человека.
> Кто-нибудь мог бы сказать, что весенней порой Фаэтона
> В полдень он видит, когда каждый камень тот златом окрасил[292].

95. Интерьер собора Св. Софии (Большой мечети Айя-София). 530-е годы. Стамбул

Так пишет современник постройки, придворный чиновник Павел Силенциарий. В мозаике действительно каждая тессера задействована в преломлении и отражении солнечных лучей и – в темное время суток – сотен светильников. Поскольку выкладывались тессеры всегда не параллельно поверхности, а под легким уклоном, отраженный ими свет *в целом* приобретал новые характеристики, о которых сегодня в Св. Софии говорить не приходится. Тонкие, тщательно продуманные декоративные членения опор, филигранные капители колонн, орнаментальная раскладка мраморных плит на стенах и на полу, наконец, алтарный комплекс, известный лишь по описаниям, – все эти элементы оформления пространства обретали значение именно

под воздействием света, как солнечного, так и рукотворного. Именно лучезарность наряду с эффектами искусственного освещения позволила тому же Силенциарию сравнивать собор Св. Софии с небом, усеянным созвездиями:

> …Небо
> все отворило пути, саму ночь рассмеяться заставив.
> Так вот и каждый внутри прекраснопросторного храма
> Разным лучом светоносным, сияющим здесь, очарован.
> Каждому радостью здесь раскрывается ясное небо,
> Прочь прогоняя с души темноту с ее черным покровом,
> Всех осеняет сиянье святое[293].

Метафизика света играла большую роль в высокоразвитом византийском богословии, в особенности в так называемых «Ареопагитиках», написанных в V столетии. Оно несомненно отразилось в соборе Св. Софии, хотя это не значит, что именно богословы сформулировали задачу построить храм из света. Важен результат: здесь – и только здесь – благодаря свету пространство главенствует над массой, гигантские опоры, арки, стены на глазах у изумленного зрителя растворяются, превращаясь в прозрачную завесу, балдахин. Это пространство, для классического глаза и классической тектоники, глубоко *иррационально*. Уже современники восхищались, например, тем, что колонны второго яруса, оформляющие галерею, покоятся не над нижними колоннами, а на проемах между ними, тем самым отрицая собственную массу. Этот прием вовсе не ошибка и не равнодушие к неким правилам, но сознательное нарушение природного порядка, законов всемирного тяготения. И такой восхищенный, глубоко иррациональный взгляд на Св. Софию как на чудо с юстиниановскими интеллектуалами разделяли как греческие патриоты вплоть до падения Константинополя, так и паломники, например, архиепископ Антоний Новгородский, побывавший здесь незадолго до катастрофы 1204 года и описавший свои впечатления в «Книге Паломник»[294].

Храм Св. Софии задумывался, если угодно, как чистая архитектура, роскошно украшенная, но лишенная каких-либо значимых живописных циклов. Великая мозаика в главной апсиде появилась в 867 году, через пару десятилетий после победы иконопочитания. Между тем христианские храмы с IV века до наших дней часто украшались и украшаются. Храмовое зодчество в Византии, сохранив привязанность к центрическому плану в целом, претерпело серьезные изменения, выработало множество типов, и живопись активно участвовала в этих изменениях. Она

сложилась в строгую, четко продуманную систему, в особенности в мозаике IX–XII веков. Библейские истории стали размещать в куполах, на различных изгибах поверхностей, которые очень полюбились византийским зодчим. Их приемы прижились на землях византийского содружества, включая бóльшую часть славянского мира и Русь. Никто не пытался повторить Великую церковь, то есть собор Св. Софии, хотя столичные храмы и посвящали Премудрости Божией. Светоносное пространство расчленилось на множество ячеек, но как раз система декорации, подчиненная единому богословскому замыслу, связывала эти ячейки в архитектурное целое.

Несмотря на все метаморфозы, которые претерпело храмовое зодчество, в некоторых своих особенностях первые великие базилики с колоннами и деревянным перекрытием, а также отчасти София (образец купольной базилики, тяготеющей к центричности, но все же вытянутой) определили формы, смысл, содержание и функции религиозной архитектуры на все последующее тысячелетие. В этой верности древнехристианским образцам – психология средневекового христианина, искавшего свое место в историческом времени между апостольским веком и концом света. Средствами искусства, эстетическим чутьем он стремился вернуться в это идеальное прошлое, в свое вечное «настоящее».

Но это не значило, что зодчество тысячу лет почивало на лаврах юстиниановских мастеров. Запад в целом пошел своим путем. И один из трудно объяснимых парадоксов этого лишь частично зависимого от Востока развития состоит, как мне представляется, в том, что в момент своего наивысшего развития, в самых смелых своих памятниках, храмовая архитектура Запада попыталась решить ту же задачу, что и София Константинопольская. Запад, естественно, не обладал столицей, не было здесь и единой монархии, которая могла бы сравниться с юстиниановской по ресурсам и честолюбию. Наконец, античное наследие, так много значившее для Св. Софии и Византии, на Западе подверглось слишком серьезным метаморфозам, чтобы кому-либо пришло в голову снова воздвигнуть Пантеон на базилику Максенция и Константина. Тем не менее великие романские базилики XI–XII веков, например, собор в Шпайере, Сен-Сернен в Тулузе и лишь частично сохранившаяся третья клюнийская базилика в Бургундии, говорят как об уровне притязаний их заказчиков, так и об умении строителей оформлять пространство с помощью тех же колонн, моделировки стены, оконных проемов, порталов, заалтарных и принефных капелл и крипт.

Пространство романской церкви (почти всегда – базилики, изредка – с куполами, еще реже – ротонды) стало уже очень сложным, замысловатым, хотя выстраивалось оно из геометрически соотносимых друг с другом элементов, модулей. Главным из них была так называемая травея, пролет нефа, пространство, заключенное между четырьмя опорами и замкнутое сводом. Однако единство храма при таком принципе построения относительно, ведь пространство, пусть и поражавшее масштабом, все же складывалось из ячеек. В XII столетии во Франции опытным путем (не столько в столице, сколько в богатых городах Севера) нащупали новый путь. Техника строительства, инженерия, обработка камня и стекла достигли такого высокого уровня, что постепенно каменную массу удалось зрительно свести на нет, как некогда Исидору и Анфимию. Этот процесс исчезновения стены можно проследить хронологически, начав с упомянутых романских базилик, продолжив в Сен-Дени, Лане, соборе Парижской Богоматери, Линкольне, Кентербери, закончив на готической «классике» первой половины XIII века – в Шартре, Амьене, Бурже, Бове, парижской Сент-Шапель, хоре Кёльнского собора.

Эти ключевые памятники, естественно, повлияли на постройки второго и третьего эшелонов. Но, что важнее, при всей своей «готической» специфике они очень многое дали западной архитектуре в целом, в том числе XIXXX векам. Готическая мечта о прозрачной, светящейся оболочке, заключающей в себе микро– и макрокосмос, человека и его мир, трансформировалась в стеклянные своды вокзалов, лондонский выставочный Хрустальный дворец Джозефа Пакстона (1851), в стены наших небоскребов. Уже в 1919 году, глядя на руины старой Европы, Мис ван дер Роэ предложил модель такой башни, в которой некогда разделенные несущими стенами замкнутые помещения превратились в перетекающие друг в друга, модулируемые пространства, а те, в свою очередь, сливались с небом самым непосредственным образом. В этом проекте просто не было стен. И когда после Второй мировой войны техническая и финансовая возможность воплотить мечту в жизнь появилась, архитектор не преминул ею воспользоваться. Тогда же, в 1919 году, возник Баухаус – школа современного художественного дизайна, воспринимавшая себя как «хижину у основания собора»: неслучайно собор был изображен Лионелем Фейнингером и на обложке манифеста[295].

Многолетний поиск Мисом ван дер Роэ органической связи между внутренним пространством постройки и внешней средой дал свои результаты, его влияние на зодчество второй половины

XX – начала XXI века трудно переоценить[296]. Оказавшись на Манхэттене, глядя на штаб-квартиру крупной алкогольной компании, важно понимать, что непосредственные предки этой архитектуры – в готической Европе. Причем в США об этом помнили и помнят, поэтому во всех крупных городах нетрудно встретить настоящие неороманские и неоготические церкви, отражающиеся в окнах соседних офисных центров, словно в зеркалах. Разница, однако, в том, что небоскреб снизу доверху *абсолютно* функционален, ибо снизу доверху заселен людьми, а собор – балдахин над грешной землей. Готический собор стоил очень дорого, фирма «Сигрем» тоже не пожалела средств – это был весьма дорогостоящий даже для Нью-Йорка небоскреб. Но, если в соборе деньги воплощались в гигантскую коллективную молитву, то в Сигрем-билдинге – в рабочие места для обслуживания межконтинентальной торговли. Тем не менее иррациональная идеологическая цель первого (стать молитвой в камне) и функциональность второго не противоречат присутствию в обоих интересующей нас с самого начала эстетической функции.

Как и в Св. Софии, пространство готического собора иррационально для классического глаза. Соотношение вертикали и горизонтали в нефах достигает 1:7, ордерные горизонтальные членения сводятся к минимуму и очевидным образом подчиняются вертикальным тягам, откуда появляется всем известный эффект «вознесенности», или «парения». Колонна в романской церкви часто делилась на полуколонны, в Бурже любая опора – целый пучок из торусов и валиков, зачастую замысловатого профиля. Романский оконный проем XII века нередко оформлялся историзованным витражом: эта «светящаяся» живопись начала заменять фреску, но зрительно все же оставалась «картиной» на стене. В большом соборе XIII века витражные окна уже преобладают над стеной, и она, чтобы скрыть самое себя, покрывается рисунком, имитирующим кладку (к сожалению, почти нигде не сохранившимся). В Сент-Шапель принцип витражного остекления доведен до логического завершения – буквального уничтожения стены. Масштабная, из-за этого фактически нечитаемая священная история, рассказанная в сотнях сцен, в невидимых без бинокля деталях, явилась здесь драгоценным (в прямом смысле) «покровом» для семьи Людовика Святого и монументальным реликварием для великой святыни – Тернового венца, вывезенного из Константинополя в 1239 году.

Эта стеклянная оранжерея, конечно, – памятник особенный. Для него не пожалела средств самая богатая династия Европы. И все же он воплотил искания нескольких поколений зодчих,

заказчиков, широкого круга ценителей среди клириков и мирян. Результатом этих исканий опять же явилось пространство, лишенное стен, но все же замкнутое. В отличие от греков, западные строители не знали слова «пространство». Что поразительно, они не оставили ни одного мало-мальски значимого, осмысленного описания своих удивительных построек. Мы не знаем, что чувствовали прихожане Амьена, даже если понимаем, что им, как и нам, приходилось сильно задирать голову, чтобы почувствовать, как далеко от них небо – свод, паривший на сорокаметровой высоте (илл. 96). Скорее всего, большинство не понимало довольно витиевато рассказанных на витражах историй, а свести к единой *иконографической программе* Сент-Шапель, Бурж или Шартр не представляется возможным[297]. Более лаконичные, но не менее торжественные византийские росписи и мозаичные циклы в этом смысле намного *системнее*, хотя и более консервативны. Только Палеологовский ренессанс, начавшийся на рубеже XIII–XIV веков, сделал православную храмовую декорацию более разнообразной и многословной.

96. Свод Амьенского собора. Около 1230 года

Складывается впечатление, что на Западе, при всем вкусе к рассказу и бесконечным типологическим сопоставлениям двух Заветов, ни художники, ни соборные капитулы, ни епископы не в состоянии были вложить в декор одного масштабного храма какую-то руководящую идею. Ничто не доказывает, что проповедники обращали внимание на витражи, поучая паству,

повествуя о каком-нибудь святом или истолковывая то, как Ветхий Завет *типологически* предвещает Новый Завет и историю Спасения человечества. Молчание современников о чуть ли не величайшем достижении их эпохи обескураживает: они почти ничего не рассказали нам ни о витражах, ни о пластике, ни о своем понимании языка архитектуры. Однако мы можем констатировать ряд конструктивных особенностей, которые говорят сами за себя: всё, от профилировки поверхностей и максимального увеличения оконных проемов, от усложнения внешней пластики здания до его плана, говорит о том, что главной архитектурной задачей в готическую эпоху стала *система визуальных эффектов*.

С начала XIII века по всей Европе распространилась литургическая практика демонстрации гостии (т. е. хлеба, пресуществленного в Тело Христово) пастве перед причастием. Евхаристия – центральный момент богослужения, а вера в то, что гостия есть истинно Тело Христово, реально присутствующее в пресуществленном хлебе, – одно из основных требований, предъявляемых христианину, закрепленное IV Латеранским собором (1215). Очевидно, что эта практика ответила на запрос, возникший в глубинах народной религиозности, и закрепила его. Резонно предположить, что и монументальное искусство должно было идти в ногу со временем и *наглядно* показать верующему все, на что он должен обратить внимание в своей религиозной жизни[298].

Так обстоит дело, например, с культом мощей. Именно в XII столетии их стали выносить из полумрака крипт в светлое пространство хора и выставлять на всеобщее обозрение и поклонение: например, в Сен-Дени аббат Сугерий ради этого построил во второй четверти XII века новый хор, считающийся не без оснований, но и не без некоторой доли условности, первым памятником готического стиля. К этому же времени относится огромное количество роскошных реликвариев, которые сейчас можно встретить во всех европейских музеях. Их пластика построена таким образом, что иногда невозможно определить, где в реликварии, собственно, находится объект поклонения – его функции все больше и больше принимает на себя само произведение искусства, становящееся предметом культа. Главное здесь – тот самый *визуальный эффект*, передача верующему зрительного впечатления от скрытой – точнее, приоткрытой – в реликварии святыни, самой по себе, естественно, невзрачной.

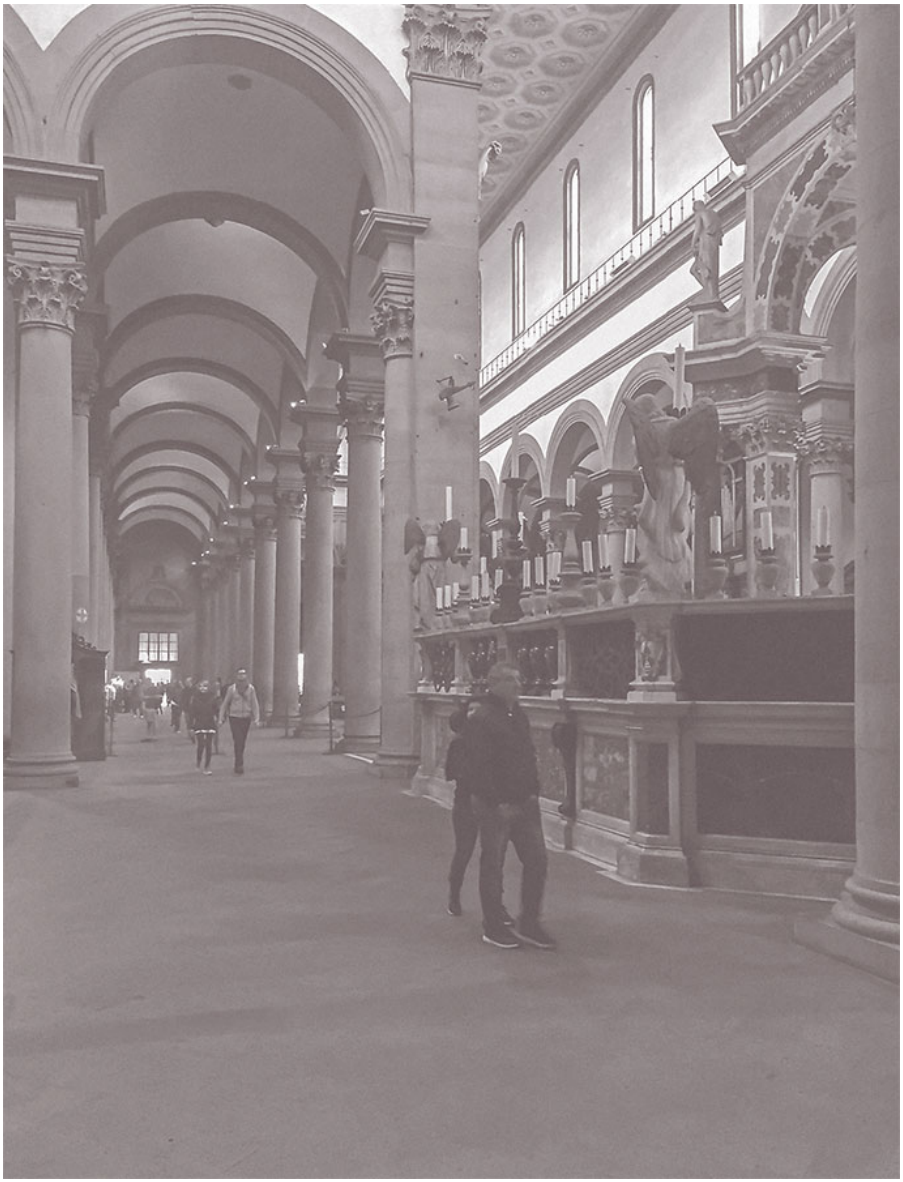
Расширив угол зрения и поменяв масштаб, то же самое можно сказать и об архитектуре. Готический храм и сейчас, потеряв свою

первоначальную расцветку, поражает артикулированностью, филигранностью, расчлененностью всех своих форм, от самых крупных до мельчайших. Эта филигранность нарастала к концу Средневековья, в так называемой пламенеющей готике, где архитектурный орнамент, по сути, выстраивал пространство, как в XVIII столетии, в стиле рококо. Узорочью стен и колонн вторят витражи огромных оконных проемов. Если учесть, что все эти членения были выделены еще и цветом, можно себе представить, какое сильное воздействие должно было оказывать готическое пространство на зрителя, любившего яркие цвета намного больше, чем мы. Такая архитектура предполагала не уход в себя, не внутреннее сосредоточение монаха, явно навязываемое строгой оттоновской и цистерцианской архитектурой, а скорее активное, динамичное созерцание верующего мирянина. Взгляд верующего (не всякого, конечно, но настоящего ценителя) заострялся, а вместе с ним оттачивались и эстетическая изощренность, и взыскательность заказчика. Он требовал от художников, скульпторов, резчиков, ювелиров, иллюстраторов рукописей все большей изобретательности и, в конечном счете, внутренней свободы.

В то же время храм по-прежнему призван был вести человека к диалогу с божеством, наставлять в молитве, сосредоточивать на надмирных ценностях. Приняв человеческое тело, Бог как бы благословил зрение, дал видеть Себя человеку. Всеобъемлющее искусство собора, искусство последних веков Средневековья мыслимо именно в рамках истории Спасения, которую следовало рассказать и укоренить в сердцах людей. Храм стал «театром памяти»[299], в котором взгляд христианина, уже доверяющий своей физической, земной природе, прежде чем вступить на путь постижения реального мира, обратился к глубокому анализу его художественного образа. Это новое миров дение сочеталось с религиозностью, человека одинаково волновало видимое и невидимое. Лучшей метафорой такого парадокса служит утверждение знаменитого интеллектуала XIII столетия Роджера Бэкона, по мнению которого гостия для веры обладает той же подтверждающей силой, что и оптика – в области физического.

Если бы у нас была возможность мгновенно перенестись из Буржского собора во флорентийскую базилику Святого Духа, Санто-Спирито (ок. 1434–1487), мы бы моментально почувствовали разницу между гениальными готическими мастерами и не менее гениальным, но совершенно другим по духу Филиппо Брунеллески. Ренессансная архитектура Тосканы возникла, естественно, не на пустом месте, и впитала опыт предшествующих столетий, но в Италии заальпийскую готику

нигде не восприняли в полном объеме, как в Кентербери или в Кёльне. Остановимся исключительно на занимающей нас здесь проблеме пространства. В базилике Святого Духа (илл. 97) почему-то сразу чувствуешь себя как дома, чего никак не скажешь ни о Св. Софии, ни о Буржском соборе. Это ощущение связано с тем, что пространство здесь считывается глазом как проекция тебя самого, земного человека из плоти и крови. Эта проекция основана на простых математических соотношениях, она измерима и ясна сразу, а не в результате сложных интеллектуальных упражнений. Высота нефа равняется двум его ширинам, клеристорий равен первому, колонному ярусу. В основе всех главных членений – квадрат. Это подчеркивается даже древним, отсылающим к первым базиликам плоским потолком. Чистая коринфская колонна и аскетичная двухцветность вместо готической пестроты довершали дело. Простая прогулка по нефу навевала ощущение упорядоченного покоя, даже если прихожанин не умел считать и не считывал пропорции глазом[300].



97. Интерьер базилики Санто-Спирито (Святого Духа). Архитектор Филиппо Брунеллески. Около 1434–1487 год. Флоренция

Никто не ставил здесь задачи мистически озарить душу прихожанина прикосновением к надмирным сущностям. Но и приземленной или обыденной эту архитектуру не назовешь. Человеческий масштаб Парфенона (который Брунеллески, на самом деле, не видел ни вживую, ни на рисунке) удивительным образом вернулся и воплотился здесь в интерьере, сформировав не только пластическую массу, объем, но и пространство, пустоту.

В древней базилике и в готическом соборе постройка диктовала человеку его место внутри себя. В Санто-Спирито этот закон едва ли не перевернут с ног на голову: человек самим своим присутствием здесь и сейчас диктует правила архитектуре[301]. Флорентиец того времени с такой же страстью пытался овладеть пространством, как и человек XX века, с той, однако, разницей, что первый (во всяком случае в церкви) создавал идеальное пространство, а не материальное, насущно необходимое. Неслучайно рационализация архитектурного пространства и архитектурной формы в целом совпала по времени и месту с приходом прямой перспективы в живопись и отчасти в пластику[302].

В плане Санто-Спирито представляет собой латинский крест, с нефами, средокрестием и трансептом. Однако Брунеллески выстроил его таким образом, что в любой точке ощущается тяготение к центрическому плану, действует центростремительная сила. В этом – одна из характерных черт ренессансного архитектурного мышления. В начале XVI века папа Юлий II согласился на замену древней и, следовательно, очень авторитетной, почтенной базилики Св. Петра на новый собор, доверив дело Донато Браманте. Зодчий предложил гигантскую строго центрическую церковь в форме равностороннего греческого креста с величественным полуциркульным главным куполом и четырьмя малыми. Этот проект воплотил бы в себе все самые прогрессивные устремления Ренессанса, причем в нечеловеческом масштабе. Но брамантовский замысел пережил столько изменений, что в храме, слывущем главной церковью католического мира[303], слились искания нескольких поколений понтификов и архитекторов – от Высокого Возрождения (Браманте) и маньеризма (Микеланджело, Фонтана, делла Порта) до барокко (Бернини) и даже Новейшего времени (пластика Манцу). Купол уже у позднего Микеланджело обрел вытянутую, «готическую» форму, равносторонний греческий крест сменился более вместительной, но и более «средневековой» базиликой, расширенной Карло Мадерно. От бернииевского алтарного балдахина Микеланджело, скорее всего, пришел бы в ужас. В начале XVII века с использованием так называемого *колоссального ордера* выстроили фасад. Стоя перед ним, зритель уже не чувствовал единства архитектурного тела с куполом, зато фасад стал прекрасным «задником» для «сцены» – «лоджии благословений», – с которой понтифик обращался к городу и миру.

В 1920-е годы Ле Корбюзье попросту назвал постмикеланджеловские модификации Сан-Пьетро

преступлением против великой архитектуры, в котором повинно варварское тщеславие пап. Все, что было задумано как гармоничное единство пластической формы, увенчанной невиданным стотридцатиметровой высоты куполом, и пространства, скрылось за фасадом. Св. София, покрывшая семь тысяч квадратных метров, – для него «триумф», Ватиканская базилика, покрывшая в два раза бóльшую площадь, – полный провал. Чтобы увидеть купол внутри, нужно пройти через стометровый «туннель», снаружи, за фасадом, не видно не только всей пластики купола, но и, собственно, микеланджеловского «тела» собора, соразмерного, несмотря на гигантские размеры, и человеку, и Колизею, которому апсиды равны по высоте. Конечно, историк не имеет права выносить приговоры, а должен искать объяснения: младший современник Ле Корбюзье и тоже архитектор Бруно Дзеви уже намного более аккуратно анализирует изменения в плане, именно как *историк архитектуры*[304].

Однако факт остается фактом. Многие великие искания и начинания Возрождения либо остались на бумаге, либо не были закончены (как гениальный храм Малатеста, возведенный Альберти в Римини), либо достраивались поколениями мастеров, следовавших изменившимся вкусам и потребностям. В трансформации изначального замысла Ватиканской базилики, помимо вкусов и воли курии, не стоит сбрасывать со счетов тот простой факт, что Микеланджело, живому классику, конечно, хотелось сделать все не так, как планировал Браманте. Задолго до этого, в 1420-е годы, новаторская, даже революционная для своего времени «Троица» Мазаччо с ее прямой перспективой «прорезала» стену готической доминиканской церкви. Купол Брунеллески увенчал готический собор и, может быть, поэтому получил эллиптический силуэт. Считать ли его символом Возрождения и выражением нового, гуманистического духа флорентийцев? Или «вызовом небесам», как предлагала Ирина Данилова[305]? Но тогда странно, что современники об этом «вызове», долгожданном и дорогостоящем, толком ничего не сказали, хотя им запомнились торжества по случаю открытия собора. Возможно, лучше не абсолютизировать новизну этого самого гуманистического духа, а вместе с ним – и «нового» европейца.

Самая совершенная в своей законченности ренессансная постройка, открывшая XVI век, – так называемый темпьетто, буквально «храмик», поминальная церковка на месте распятия апостола Петра, построенная Браманте. Храмик задумывался включенным в небольшой круглый, как он сам, дворик, и тот,

видимо, должен был служить пространственной рамой для храма-образа, храма-памятника. Внутри он так же совершенен, как снаружи, но понимание того, что это и есть квинтэссенция Высокого Возрождения, несколько обескураживает. Сам масштаб этой на редкость гармоничной постройки поучителен при общем взгляде на историю искусства: не все самое главное воплощается в самых главных памятниках. Темпьетто, конечно, стоит на особом месте, поэтому поручен был лучшему зодчему, работавшему тогда в Риме, городе пап, кардиналов и олигархов, стремившемся перехватить пальму культурного первенства у Флоренции. Но храмик стал и для архитектора, и для пап пробой сил. На главный храм Запада жизней «ренессансно» мысливших понтификов и художников не хватило.

Это не значит, что искания эпохи Возрождения в области архитектуры окончились бесславно. Те, кого числят в маньеристах, в середине и во второй половине XVI века продолжили эти искания вполне творчески и закрепили находки на века. Принципиальный классицист Андреа Палладио всю жизнь строил дворцы, виллы и церкви в родной Виченце и немного – в соседней Венеции. Но для искусства он важен не только тем, что досконально изучил язык античной архитектуры, дойдя до самой ее сути. Он нашел и воплотил нечто очень важное для зодчих XVI века и одновременно судьбоносное для будущего: новое чувство объема, статическое равновесие масс. Архитекторы Кватроченто выразили пространство в числах, но мыслили они векторами, силовыми линиями, которые упорядочивали движение, но не гасили его. Как и христианская базилика. Как и София. У Палладио движение полностью остановлено – ради абсолютного покоя, симметрии, выявленной и выставленной напоказ плотности материи, весомости целого. Но в палладиевых массах нет ничего инертного, косного, неживого – в этом и загадка, и залог бессмертия его находок.

Видимый издалека невооруженным глазом и подтверждаемый при ближайшем рассмотрении парадокс состоит еще и в том, что созданная им вилла всегда особым образом соединена с окружающим природным ландшафтом. Вилла Капра, она же Ротонда (1567–1605), находящаяся рядом с Виченцей, симметрична в плане, абсолютно все соотношения в ней выверены по трем пропорциям, декор сведен к минимуму. Это подчеркнуто *рукотворное* жилище среди живописной природы (илл. 98). Но эта рукотворность не противоречит природе, а фасады виллы слегка отличаются друг от друга, как бы вторя асимметричности, царящей вокруг. Когда же по всей Европе, в особенности в Англии, затем в России, этой вилле стали

подражать, то палладиевскую постройку старательно вписывали в нерегулярный английский парк. Таковы Чизик-хаус в пригороде Лондона того времени и русский Павловск.

98. Вилла Альмерико Капра Ла-Ротонда. Архитектор Андреа Палладио. 1567–1605 годы. Близ Виченцы

В городской среде чувство пространства Палладио проявлялось посвоему. В палаццо Кьерикати того же времени он верен брамантовским ордерам, над ними – строгий прямой антаблемент, но там, где в Риме ждешь замкнутого в себе фасада, он выводит наружу легкий портик внутреннего двора. Глухая плоскость ограничена пятью пролетами, а торцы здания разомкнуты глубокими портиками с широко расставленными колоннами. Внутреннее пространство дворца словно выплеснулось наружу, не боясь нарушить столь важные для архитектора ощущение устойчивости и чувство достоинства[306]. Поэтому, когда конструктивисты XX века решили выдвигать в городскую среду остекленные торцы своих построек, выставлять на всеобщее обозрение интерьер, взрывая привычную тектонику зданий вместе с классицизмом, они могли опереться на все тот же классицизм.

* * *

В постройках Палладио и в других великих виллах и

резиденциях XVIXVII веков диалектика внутреннего и внешнего, интерьера и окружающей среды, рукотворного и природного вышла на новый уровень. В эпоху барокко эти искания продолжились. И здесь пора вернуться к тому, с чего мы начали, – к римской церкви Сант-Иво алла Сапиенца. Когда входишь в созданный Джакомо делла Порта в конце XVI века внутренний двор дворца Премудрости (Palazzo della Sapienza), колыбели нынешнего университета, сразу ощущаешь удивительно органичное единство ансамбля (илл. 99). Франческо Борромини, уже заработавшему репутацию крупного зодчего созданием церкви Св. Карла Борромео (Сан-Карлино), пришлось вписать капеллу в законченный комплекс дворца. Однако и в этих строгих рамках он создал едва ли не самую оригинальную из всех своих построек.

Когда в 1662 году сняли леса, открыв невиданный купол в виде улитки, в адрес зодчего посыпалась критика. Он ответил сухим отчетом, что, мол, как и положено архитектору, он гарантирует устойчивость здания в течение пятнадцати лет. Дело было, конечно, не только в странном завершении здания, но и в том, что классическому глазу постройка представлялась чем-то вроде триумфа пиротехники, застывшим в камне фейерверком. На это указывают не только факелы и огненная корона под сплетенным из прутьев куполом, но и вся внешняя структура. Она представляет собой череду выпуклых и вогнутых масс, и этот ритм последовательно проводится на всех уровнях: от противопоставления основного объема храма экседре внутреннего двора до отдельных элементов. Отказавшись от задуманного предшественниками простого круга, архитектор добился абсолютно новой динамики. Улитка оказалась логичным завершением этого плана: иконографически она могла отсылать, конечно, к Вавилонской башне, но воспринималась, видимо, и как метафора самой жизни. Неслучайно в домашней коллекции всяких «диковин» у Борромини были и разные морские раковины, он даже сделал из них что-то вроде безделушки на бронзовой подставке.

Внешне церковь Сант-Иво одновременно и удивительно тактично вписалась в дворцовый комплекс, входивший в сферу интересов нескольких понтификов, и бросила вызов силуэту города. Мы, естественно, воспринимаем купол и его фонарь-улитку как пластическую форму, но фонарь мыслился и как пространственная составляющая: по узкой лестнице можно (конечно, не туристу) подняться под крест, и оттуда понимаешь, что прямо напротив – купол Пантеона, недалеко – купол базилики Св. Петра. И тогда, среди окружающих тебя

окаменевших языков пламени, осознаёшь всю степень новаторства мастера. Для Альберти лестницы и вообще любые динамические формы были проклятием архитектора: «Конечно, правы те, кто называет лестницы нарушительницами порядка в доме»[307]. Борромини же принял вызов. Купола Брунеллески и Микеланджело «занавесами» спускаются по мощным «ребрам». У Борромини «ребра» и заполняющие их «занавесы» живут самостоятельной жизнью в пространстве, они словно представляют разные агрегатные состояния одного и того же вещества, возможно, лавы, способной растекаться и застывать. Века спустя то же мы найдем у Антони Гауди и, в наше время, у Захи Хадид. Визуальный и конструктивный парадокс заключается в том, что эти зримые центробежные силы не дают постройке рассыпаться. Потому что за тектонически смелым проектом стояла скрупулезная работа бывшего каменщика, невероятно дотошного как в расчетах нагрузки, так и в деталях.

Пространство церкви Сант-Иво логически связано с ее экстерьером. В плане это равносторонний треугольник, форма для архитектуры редкая, но не уникальная. Однако относительно простая фигура усложнена тем, что стороны рассечены посередине полукруглыми углубленными апсидами, а углы, эти глухие зоны, срезаны мягко выступающими внутрь вертикалями, которые заполнены нишами и гигантскими оконными проемами. Эта оболочка геометрически, мягко говоря, замысловата, но – опять же парадоксально – она моментально считывается, как только заходишь внутрь. Алтарь, естественно, является смысловым ориентиром, навязывает горизонтальную ось. Взгляд зрителя блуждает по неровным, все время прерывающимся поверхностям и линиям, но мозг осознаёт целостность и, что очень важно, *динамическую целостность* пространства уже на первом, подкупольном ярусе. Второй же ярус (купол и высокий фонарь) ведет взгляд поднявшего голову зрителя в небесные чертоги, где тот обретает полный покой (илл. 99). Хор шестикрылых херувимов подсказывает нам, что они – в мире, где нет места метаниям, их хоровод, идеально круглый, как подкупольный «глаз», oculus, говорит, что движение здесь завершается. Тот же, кому посчастливилось бы посмотреть на храм сверху, из небольшого помещения внутри «улитки», мог бы увидеть эту метаморфозу глазами ангелов. Представим себе, что у Борромини такая возможность была по определению.

99. Подкупольное пространство церкви Сант-Иво алла Сапиенца. Архитектор Франческо Борромини. 1642–1662 годы. Рим

Храм Сант-Иво не имел росписи и не был под нее рассчитан. Значит ли это, что он ничего не хотел сказать, кроме того, что он – капелла для университетских профессоров? Вряд ли. Великая заслуга гениального зодчего – в том, что его архитектура «разговорчива», то есть способна чисто архитектурными средствами выражать нечто большее, чем назначение постройки. Дело не только в деталях вроде вездесущих в то время ангелов и папской геральдики семейств Киджи и Памфили: первые – функциональны, вторые – дань этикету. Прежде всего напомним, что храм посвящен Премудрости Божией, как и средневековые софийские соборы. Фризы украшены соответствующими надписями: «Премудрость построила себе дом» (Притч 9: 1), «Начало премудрости – страх Господень» (Пс 110: 10). Осмысляя капеллу как «дом Премудрости», зодчий, конечно, следовал старой традиции. Но, читая Книгу Екклесиаста, Книгу премудрости Соломона, Книгу притчей Соломоновых, он обдумывал и то, как обновить образ христианского храма. Из христианской экзегетики этих сложных ветхозаветных книг он мог почерпнуть идею, что мудрость выражается и в Троице, отсюда повторение троичных фигур и ритмов в интерьере. Отсылку к символике мудрости могли видеть и в сочетании треугольника с кругом, о которой я сказал вначале. Наконец, исследователи различают в плане намек на древний христологический знак – хрисмон, соединение первых двух букв

слова «Христос»[308].

Подобные иконологические прочтения довольно традиционны для особо значимых и новаторских построек. Если вжиться в Сант-Иво, прочувствовать ее почти не воспроизводимое на фотографии пространство, вдуматься во все детали его убранства, а затем прочесть упомянутые учительные книги Ветхого Завета, действительно можно представить себе, как именно вдохновлялся ими зодчий. «Ибо премудрость подвижнее всякого движения, и по чистоте своей сквозь все проходит и проникает» (Прем 7: 24). Этой фразы нет среди надписей, ничто не иллюстрирует ее буквально. Но велик соблазн объяснить ею то, что резонно называют *динамическим пространством* Борромини. Такие объяснения возможны, но их нельзя превращать в ярлыки. На протяжении всего самостоятельного творчества, в 1630–1660-е годы, Борромини занимался тем, что неустанно расплавлял массы и пространство с помощью бесконечно изменчивых ключевых мотивов. У него в голове возникала геометрическая концепция, и ей он подчинял каждую, даже самую малую деталь. В этом культе детали с ним не мог сравниться даже Бернини, гениальный скульптор, но более осторожный архитектор. Если ренессансный мастер мыслил массами и модулями, Филебовыми телами, то Борромини делал акцент на функционально, динамично и ритмически значимом «скелете». Достаточно взглянуть на некоторые его замысловатые, изрезанные фигурными кессонами своды. Как верно заметил Рудольф Витковер, в этом он вернулся к готике через поколения соотечественников, ведь готический собор действительно строился на ребрах, на скелете, как и современные железобетонные дома[309].

Однако метод Борромини не предполагал возврата к средневековому пониманию архитектуры. Не был он и воплощенной в камне Контрреформацией, в отличие от главной церкви иезуитов – Иль-Джезу (1568–1584) Виньолы, по-своему замечательной и очень значимой. «Прихоти» Борромини доходили, с точки зрения современников, до грани возможного и дозволенного, а для многих, в том числе для сторонников Бернини, эту грань переступали, разрушая самоё архитектуру. Добавим: как Караваджо, с точки зрения некоторых, «уничтожил» живопись. Но Борромини, неуравновешенный, болезненный мастер, вовсе не был «варваром», более того, он умел представить свои идеи в очень четких проектах, о чем свидетельствуют замечательные рисунки и чертежи. Он одинаково чтил Микеланджело, эллинистическое наследие и антропоморфные основания классического зодчества. Разругавшись со всеми,

включая всемогущую курию, 2 августа 1667 года Борромини покончил с собой, проткнув себя шпагой[310]. Он не оставил учеников.

Неуравновешенностью характера, зафиксированной свидетельствами современников, Ганс Зедльмайр, в молодости увлекшись гештальт-психологией, пытался объяснить зодчество этого классика римского барокко, как ею же периодически объясняют живопись Караваджо. Он пришел к выводу, что искусство Борромини – шизотимическое, за ним стоит «картезианский» образ мира, в свою очередь тоже «типично шизотимический»[311]. Исторический смысл барокко и его творцов, конечно, – не в этих трагических судьбах и индивидуальных темпераментах, даже если сбрасывать их со счетов истории культуры не следует. Борромини открыл зодчеству новую дорогу, по которой Рим не пошел, уступив роль столицы европейской архитектуры Парижу. Он ввел в жизнь постройки движение, творчески интерпретировав традиционные формы. Его ангелы и кариатиды намного более живые и поэтому более разговорчивые, чем у предшественников и современников. Это тоже неслучайно, учитывая, как тщательно он продумывал каждую линию скульптурного декора. Ему хотелось, чтобы каждая постройка говорила на новом языке, выражавшем его собственные духовные искания. С помощью специфического синтаксиса ему удалось создать свой язык, а на этом языке – выразить единство внутреннего и внешнего пространства. В этом, как показал Зигфрид Гидион, его творчество – важнейшее звено в еще не разорванной цепи[312]. Музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке (1943–1959), построенный Фрэнком Ллойдом Райтом, – развитие темы улитки Сант-Иво в новой функции, перевернутой с ног на голову, в новом масштабе и на другом континенте. Но цель Райта, к тому времени уже корифея архитектуры, была в чем-то схожей: борьба с привычными системами культурных координат.

# Город как произведение искусства

Мы знаем, что к произведениям искусства относятся предметы разных размеров и масштабов. Например, в санкт-петербургском Музее микроминиатюры «Русский Левша»

в микроскоп можно рассмотреть настоящую блоху, *подкованную* художником Владимиром Анискиным. Знаем, что иногда произведением следует считать не один конкретный образ, не одну вещь, а комплекс, скрепленный неразрывными узами: цикл фресок, серию картин, иллюстративный ряд в книге, сокровищницу монастыря, наконец, готический собор с его пластикой и витражами, этот подлинный Gesamtkunstwerk[313]. Где же граница между единичным и множественным, между частью и целым? Какой масштаб применить в каждом конкретном случае? Насколько широким может быть угол нашего зрения? Это будет храм, дворец, регулярный французский или нерегулярный английский парк? Городская улица? Многокилометровый комплекс храмов, как в Ангкор-Вате? Может быть, даже целое государство, если это, например, Ватикан?

При всей парадоксальности последнего вопроса представим себе, что для паломников, шедших через Францию и Пиренеи в Сантьяго-де-Компостелу (Галисия) поклониться апостолу Иакову, в XI–XII столетиях построили десятки церквей с общими чертами, которые мы сегодня называем романскими, и вполне приемлемо говорить об этом стиле как об «искусстве дорог в Сантьяго». Это одновременно стиль и эпоха, но также – единый художественный комплекс, рассчитанный на долговременное, неоднократное восприятие путником, комплекс, объединенный системой образов, стилистических приемов, за которыми стояла единая система ценностей. Паломник вчера и сегодня мог увидеть лишь фрагмент, несколько ключевых церквей, и в них получить тот заряд, который заложен в комплексе в целом: порталы и капители паломнических храмов Сент-Мадлен в Везле и Сен-Лазар в Отёне (Бургундия) говорили с ним на том же языке, что и капители и порталы Сент-Фуа в Конке (Руэрг), Сен-Сернен в Тулузе и того самого Сантьяго-де-Компостелы, стоявшего по меркам того времени на краю света, примерно как Иерусалим. Можно резонно возразить, что речь идет лишь о едином стиле. Но есть и контраргумент: именно вместе все эти памятники складываются в одно великое послание, в памятник своей эпохи. Именно так в XII столетии представил дороги св. Иакова анонимный автор «Путеводителя для паломников»[314].

Комплекс в Ангкор-Вате (Камбоджа), в разное время использовавшийся буддистами и индуистами, – едва ли не величайшее из дошедших до нас святилищ на планете. Оказавшись на месте, мы, естественно, вольны выбрать «наиболее важные» храмы, сообразуясь с расписанием (тем более что история сама расставила некоторые акценты, выделив главный), – сохранные, «оригинальные», доступные. Но даже сегодня,

передвигаясь между десятками храмов, разбросанных на десятках квадратных километров в джунглях, мы отдаем себе отчет в том, что средневековая кхмерская цивилизация направляла неимоверные материальные средства и тратила духовные силы на приручение природы и богов с помощью искусства. Эти храмы, при всем их разнообразии, представляют собой именно одно произведение искусства нечеловеческого масштаба – масштаба, который в те века не снился даже создателям великих соборов Европы.

Такое впечатление создается уже потому, что храмовые комплексы ведут диалог друг с другом с помощью монументальных каменных оград с их повторяющимися на протяжении километров орнаментальными мотивами. Они, с одной стороны, отвоевывали пространство у джунглей, а с другой – вели земледельцев к храмам. Некоторые самые значимые постройки стремились выставить свои башни над лесом и возделанными полями, превращались в вертикальные ориентиры для всей страны (илл. 100). Другие, напротив, утопали в лесу, как Бантеайсрей (X в.), сохраняя интимность, камерность, как в известных европейцу христианских монастырях. Богатейший декор храмов не противоречил окружающей природе, иногда даже продолжал ее, в чем нетрудно убедиться. Но он же подчеркивал присутствие воли человека, властителей, сотен мастеров, утверждавших свое присутствие здесь и сейчас, перед лицом божеств и подданных.

100. Индуистский храмовый комплекс Ангкор-Ват. XII век.

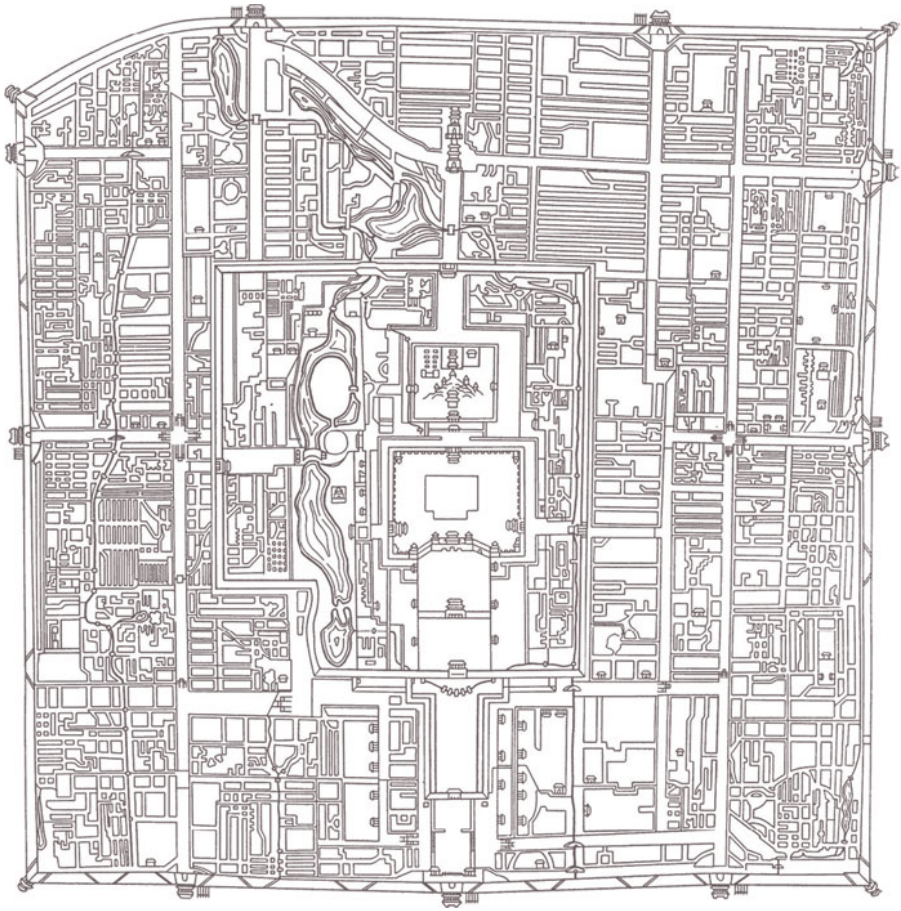
Камбоджа

Рост святилища, расширение и усложнение его структуры прямо пропорциональны притязаниям религии и связанной с ней власти, отражающим бытующие или навязываемые населению представления о мироустройстве. Каждый храм и каждый гигантский комплекс отражают на Земле порядок, царящий на небе. На это в Ангкор-Вате без сомнения указывают тысячи танцующих на стенах храмов небожительниц – апса́р. Однако и города в древности нередко осмыслялись, что называется, с точки зрения вечности. Прагматичные римляне не закладывали лагерей и колоний без гаданий, разделение территории на равные части между главными пересекающимися артериями, cardo и decumanus, диктовалось не только нуждами военной организации или привычками, но и всем понятным желанием воспроизвести в очередной раз знакомый, обжитой миропорядок, попросту ordo. Этот порядок унаследован от греческой Гипподамовой схемы, возникшей в V столетии до н. э. Мы найдем его на всех просторах Империи, в археологических комплексах от Сепфориса в Плодородном полумесяце до португальской Конимбриги, от Тимгада на границе Сахары (илл. 101 на с. 255) до Йорка в Британии. Палатка командира, praetorium, стоявшая на пересечении главных улиц, в самом центре, могла превратиться в главную площадь, forum, если приграничный военный лагерь, castrum, превращался в город, civitas. И тогда-то очередной форпост агрессии экспансионистской государственной машины превращался в произведение искусства.

101. Римская колония Тимгад. I век н. э. Алжир

Древние и средневековые китайцы представляли себе Землю как квадрат с куполом неба над ним и Срединной страной, Китаем, в центре. Северные города стремились отразить эту космологию в строгом подчинении геометрии, не теряя, однако, из виду природы, геометрии чуждой, но также очень важной для эстетически чувствительного взгляда китайца. Южные города в большей степени приспосабливались к сложному рельефу. Когда династия Мин изгнала монголов, на рубеже XIV–XV веков развернулось масштабное строительство по всей империи, и, конечно, основные силы были приложены к созданию новой (с 1421 г.) столицы – Пекина. Будучи рукотворным микромиром по отношению к макрокосмосу, он мыслился как единый организм, естественно объединявший в себе разнообразные элементы, постройки, в свою очередь представлявшие из себя микромиры – государственные, частные или религиозные. Подобно тому, как иерархически мыслились космос и государство, постройки тоже четко указывали на свой статус высотой крыш, материалом, красочностью, пространственными масштабами, декоративными элементами.

Обнесенное стеной пространство в двести квадратных километров было продумано по принципам ритмического равновесия, что и делает Пекин, несмотря на все метаморфозы мегаполиса, одним из самых оригинальных городов мира (илл. 102). Но любая строгость и ритмичность в таких масштабах грозит неестественностью, может омертвить самые благие начинания и устремления, ведь природе чужда прямая линия, анфиладность и вообще всякая парадность. Зная об этом не хуже других великих наций, китайцы научились сочетать рукотворное с нерукотворным, точнее, с тем, что выглядит нерукотворным. Стройные пагоды, стены, улицы контрастно сопоставляются здесь с природным рельефом, тонко продуманным и обыгранным. Огромные парки с нагромождениями скал, озерами и прудами, беседками и мостиками соседствуют с главной магистралью, идущей с юга на север. Именно творческое взаимодействие упорядоченности плана, формульности и этикетности архитектурного языка и нарочитой – но тоже четко продуманной – асимметрии парков позволяет говорить о том, что перед нами – монументальное воплощение гармонии инь и ян, великих сил природы[315].



102. План Старого Пекина. Чертеж XVI века

Но дело не только в воплощении каких-либо религиозно-философских принципов, но и в специфической остроте взгляда китайца, его чувствительности к окружающей среде во всех ее мельчайших проявлениях, той чувствительности, которую мы знаем и по классическому китайскому пейзажу в живописи, и по классической же китайской литературе. Архитектура призвана была на всех уровнях, от беседки до императорского дворца, вступать в диалог с ландшафтом, подчеркивая саму его естественность, средствами зодчества символически подчиненную воле государства. Если в столице или крупном городе удельный вес застройки в сравнении с природой преобладал, то, например, в близлежащем горном монастыре, наоборот, храмовый комплекс становился «вкраплением». Тогда извилистая горная дорога, с ее видами и продуманными ракурсами, осмыслялась как дао, путь человека, а восхождение на нее обретало значение внутреннего очищения и приобщения к тайнам мироздания.

Такой ход мысли свойствен едва ли не всем развитым религиозным системам, включая христианскую: как раз следуя ему, крупные паломнические центры в Европе нередко возникали на холмах, в горах, в труднопроходимых лесах, самой своей недоступностью обретавших статус пустыни. Специфика же Пекина и вообще Китая в том, что здесь особо почитались небо и земля как дарители урожая и жизни. Это повлекло за собой развитие монументальных форм для воплощения соответствующей пространственной символики. Запретный город долго ведет и духовно подготавливает путника к встрече с Тайхэдянем – залом Высшей гармонии. Эту идею передают уже старинные его изображения эпохи Мин (илл. 103). Он выстроен на срежиссированном, продуманном до мелочей равновесии рукотворного и нерукотворного – легких, но торжественных построек и парков с их видимой стихийностью.

103. Вид Запретного города в Пекине. Картина эпохи Мин. Около 1500 года. Пекин. Национальный музей Китая

Тем же принципам подчиняется композиция храма Неба (1420–1530-е годы) в южной части Внешнего города.

Протяженность анфилады главных сооружений, ориентация их с севера на юг, ритм арок и ворот – все это настраивало путника на благочестивый лад, заставляло замедлить шаг и сосредоточиться. Наконец перед ним вставали один за другим Циняньдянь (храм Молитвы за годовую жатву), Хуанцюнюй (храм Небесного величия) и террасного типа гигантский круглый алтарь, обнесенный квадратной стеной, символизировавшей Землю, супругу Неба. Очевидно, что символический язык такого комплекса по-настоящему звучал во время жертвоприношений, в которых участвовал император, и очевидно, что то были события государственного значения. Более того, повседневная жизнь столицы складывалась из подобных обрядов, проходивших в соответствующих святилищах. В частности, жертвоприношения Земле проходили в ее собственном храме, расположенном напротив храма Неба по другую сторону Большой пекинской оси. Тем самым два эти микромира находились в постоянном диалоге.

Весь Старый Пекин можно представить себе как напластование нескольких проекций, видов, снятых оптикой с разным фокусным расстоянием, от максимально широкого, захватывающего несколько десятков километров, до максимально узкого – тронного зала Тайхэдянь, где все сконцентрировано на скромном троне. Пурпурный Запретный город (Цзыцзиньчэн) – часть более крупного ансамбля, Внутреннего города (Нэйчэн), и примыкающего к нему с юга Внешнего города (Вэйчэн). Они соединены осевой магистралью, с севера завершающейся сигнальными башнями Колокола и Барабана. Но сама эта ось упирается не только в дворец, но и в насыпной холм в пять вершин, охранявший столицу от злых духов, которые, как считалось, могли передвигаться только по прямой. Естественно, этот холм был неотъемлемой частью города, его талисманом – но и эстетической точкой отсчета: неслучайно самая высокая вершина называлась Цзиншань – холм Прекрасного вида.

Наконец, Пекин немыслим без погребального комплекса XV–XVII веков, дугой растянувшегося у подножия кряжа Таньшоу. Учитывая значение культа предков в Китае, неудивительно, что гигантский некрополь продуман так же тщательно, как мир живых. Горы вокруг образуют чашу, наклоненную к столице, все здания также ориентированы на юг. К городу, отстоящему от некрополя на тридцать восемь километров, вела дорога, разделенная на несколько важных отрезков. Одна из вех (пятипролетные каменные ворота, пайлоу), словно привычная для нас триумфальная арка, вписывает в себя вершины Таньшоушань, тем самым организуя, подчиняя человеческому взгляду величественный природный массив. Неслучайно она стоит

примерно на середине пути в город. Идущие за этими воротами стелы и ворота поменьше подготавливали к входу на Священную дорогу – Аллею духов. Здесь начиналось царство вечного покоя, и соответствующее настроение, уже подготовленное на протяжении пути, закреплялось серией фигур животных, воинов и сановников, примечательных и стилистическим единством, и монументальной обобщенностью, и, конечно, ритмом фигур.

Маньчжурские Цин (1644–1911) не могли не оставить следа в этом едва ли не крупнейшем в мире памятнике градостроительной и архитектурной мысли: речь идет в первую очередь о пышности декора зданий и устройстве садов. Однако общеизвестный традиционализм Китая и цельность ансамбля резко ограничили возможности вмешательства династии даже несмотря на пожар в Запретном городе. Поэтому перед нами – уникальный, созданный за несколько веков единый комплекс, выходящий за границы одного из крупнейших мегаполисов мира. Можно сказать, что при всех цивилизационных, национальных, региональных и хронологических различиях описанный здесь взгляд на архитектурно-ландшафтный комплекс применим всюду.

Мы узнали, что возникновению *такого* произведения искусства способствует целый ряд факторов, которые условно можем поделить между религией, политикой, эстетикой, экономикой, общественными отношениями. Но в реальной исторической жизни они делятся далеко не всегда или лишь для видимости, формально. Тем не менее ясно, что территория – место приложения воли власти или чьей-то воли к власти. Она – такой же повод обозначить свое присутствие и свои права, как и ее проекция, географическая карта. Таким манифестом, обращенным к миру, стала, например, масштабная заказанная правительством Венецианской республики ксилография «Вид Венеции» Якопо де Барбари 1500 года, настоящий шедевр ренессансной городской картографии, результат работы множества топографов (илл. 104). Результат, задуманный заказчиком, был достигнут: отпечатки нюрнбергского печатника Антона Кобергера расходились по три дуката, то есть примерно за месячный заработок хорошего художника; Европа поразилась красоте «портрета», которому по величине и качеству исполнения не было равных[316].

104. *Якопо де Барбари*. Вид на Венецию. Ксилография. 1500 год. Венеция. Музей Коррер

Крупные градостроительные проекты, осуществленные и нет, связаны со сменой правителей, стремившихся увековечить символическое присвоение земли дележом и перекраиванием добычи, «перелицовкой» наследия предков. Это мы можем наблюдать в Москве 1920–1930-х годов и в муссолиниевской Италии тех же лет. Итальянские градостроительные проекты действительно отражали имперские притязания власти, «возвращение к порядку» и подавались как opera del regime[317]. Правда, в Италии, в отличие от России, никому не приходит в голову называть эту «перелицовку» именем диктатора. При этом риторика власти, ее представления о себе самой в рамках политической традиции открывались массам с помощью языка архитектуры, будь то широкая проезжая улица, рассекшая пополам Римский форум по воле дуче, или более чем четырехсотметровый Дворец Советов (поставленный не *внутрь* исторического ансамбля Кремля, но *рядом,* он способствовал бы превращению старой крепости и ее соборов в историческое недоразумение, осколок прошлого, воспоминание о царизме).

Однако вернемся на много веков назад и в совершенно иной контекст. Первым памятником ислама и, как показало время, одним из величайших его архитектурных достижений стал Купол Скалы, построенный по заказу омейядского халифа Абд аль-Малика в начале 690-х годов, но спроектированный явно ранее. Он стоит в особом месте – на скале, получившей в мусульманской традиции название Харам аш-Шариф, «Благородная святыня» (илл. 105). Здесь в древности находилась главная святыня иудеев, Святая Святых, храм Соломона, разрушенный римлянами в 70 году и поминаемый по сей день плачем у Стены. В непростой топографии современного Иерусалима, для истории религий –

едва ли не самой горячей точки планеты, мусульманский Харам непосредственно соприкасается как с иудейскими, так и с христианскими святынями. Несколько лет назад он еще был открыт для ограниченного посещения туристами, сегодня, по крайней мере формально, – только для мусульман, что о многом говорит.

105. Вид на Купол Скалы, расположенный на территории Храмовой горы (Харам аш-Шариф). 687–691 годы

Хотя памятник сохранил первоначальную структуру и значительную часть убранства, обстоятельства его создания и задуманное изначально предназначение остаются в тумане, потому что прямых параллелей ему в мусульманском зодчестве нет[318]. Очевидная сегодня исключительность расположения вовсе не все объясняет. Вернее всего, во времена первых халифов мусульмане связывали гору Мориа, Краеугольный камень, или Камень Основания, с жизнью Авраама, праотца и евреев, и арабов, «друга Бога» (*халиль Аллах*) и «ханифа», то есть благочестивого единобожника и тем самым – как бы первого мусульманина. В такой перспективе даже исчезнувший за полтысячи лет до пророка Мухаммеда Второй Иерусалимский храм оказывался молодым, не говоря уже о стоящих вокруг христианских святынях, включая храм Гроба Господня. Совершенно очевидно, что халиф решил высказаться на таком языке, который был бы всем хотя бы отчасти понятен. Именно поэтому перед нами – увенчанный удивительно красивым куполом восьмиугольник,

подражающий восточнохристианскому *мартирию*, поминальному храму на месте мученичества святого. Мозаики внутри постройки, греческой работы, используют мотивы драгоценностей и так называемых вотивных корон, хорошо известные в Византии, но антропоморфных изображений здесь, естественно, нет. Тем не менее опоясывающие внутреннее пространство ленты «трофеев» должны были символизировать святость места, над которым, словно гигантский киворий над алтарем, парит золотой купол.

Риторика присвоения святыни подчеркивалась многочисленными надписями, выдержками из Корана. Суть этих надписей сводится к базовым принципам ислама: это последнее откровение, данное единым Богом всем «людям Писания», то есть иудеям, христианам и мусульманам; ярко выражена роль Пророка; четко и с почтением определяются места Иисуса, Марии и пророков в новом богословии; главная надпись увещевает и угрожает Божьей карой всем несогласным. Таким образом, текст как бы заставляет постройку говорить от ее лица и от лица власти, ее создавшей, он, словно миссионер, одновременно настойчиво приглашает покориться и утверждает главенство новой веры и стоящего на ней государства. Вместе с тем, при всей красноречивости, надписи объясняют не всё – не менее важна риторика архитектурного целого и расположения постройки. Возвысившись над священным городом, уже обладавшим вертикальными доминантами, Купол Скалы фактически создал новую святыню на старом месте, кардинально модифицировал сакральную топографию Иерусалима. Более того, он модифицировал и сакральную топографию Халифата, потому что Купол Скалы, безусловно, был вызовом не только местным христианам и Византии, но и Мекке. По-прежнему сильной христианской общине и соседней христианской империи на языке их искусства давали понять, что ислам пришел сюда навсегда, а мусульманам – что «мир ислама», *Дар аль-ислам*, – не только в Аравии. Со временем полемический смысл стерся, ислам укрепился в Палестине, и тогда постепенно Купол Скалы и Харам стали собственно мусульманской святыней, каковой являются по сей день.

Казалось бы, сопоставление Пекина времен династии Мин и одной, пусть очень важной, постройки не слишком логично по масштабу, а риторику власти можно обнаружить в каждой значимой постройке любой цивилизации. Христианские храмы, от Св. Софии Константинопольской до Покрова на Рву, тоже нередко выстраивались в ознаменование победы (над восставшими подданными – при Юстиниане, над татарами – при Иване Грозном). Это верно, но мы должны понимать, что Купол Скалы –

очень дорогая для своего времени постройка, своего рода монументальная драгоценность, «изумруд». Поэтому и его градостроительное значение можно сравнить со значением короны на голове правителя.

Кроме того, халифы вполне способны были мыслить городами. Это видно на примере исчезнувшего полностью, но отчасти реконструируемого по письменным свидетельствам и некогда исключительно важного ансамбля. Это Багдад, названный аль-Мансуром при закладке в 762 году Городом мира, Мадинат ас-Салам. Само это название говорило о претензии новой династии – Аббасидов – на то, что мир *давно* здесь установлен и что *новая* столица попросту заменила собой и близлежащий Вавилон, и близлежащий же Ктесифон. То была столица цивилизации, уверенной в собственном успехе и утверждавшей, что она пришла на смену древним империям, от Шумера до Персии. Круглый в плане город диаметром в две тысячи триста метров был обнесен стеной, к которой примыкало изнутри плотное кольцо жилой и торгово-ремесленной застройки шириной около ста семидесяти метров. Выйдя из этого кольца, путник попадал в открытое пространство, со всех сторон окружавшее своеобразный «имперский комплекс», *Дар аль-Хилафа*, состоявший из традиционной колонной мечети и дворца с зеленым (видимо, из-за патины на меди) куполом, символом власти[319].

Мы мало знаем о том, как выглядел этот «круглый город» тогда, в эпоху мусульманского Ренессанса. Очевидно, что он быстро вырос за счет пригородов, а его сердцевина скоро превратилась в род «кремля», дворцовый комплекс, в котором «первопоселенцам» и их наследникам была предоставлена возможность с почтительного расстояния взирать на центр вселенной – резиденцию халифа. «Круглый город» изначально решено было заселить представителями разных народов, четыре расположенные друг напротив друга башни были снабжены воротами, из которых одни приписывались Соломону, другие – фараонам, сама круглая форма, возможно, подражала опыту Междуречья. Целый ряд признаков говорит о том, что в этом монументальном проекте Аббасиды, думая, конечно, о саморепрезентации, ориентировались на традицию, использовали риторику всеединства народов и вселенского умиротворения, хорошо известную и Античности, и Византии, и тому же Китаю.

* * *

Из этих нескольких примеров явствует, что памятник зодчества нельзя описывать и оценивать вне его контекста, природного или урбанистического, – это очевидно и не требует специальных разъяснений. Но далеко не всякий архитектор и совсем не всякий историк искусства способен мыслить на уровне города и увидеть именно в городе произведение искусства. История знает прекрасных зодчих, которые ограничились, как выразился Бруно Дзеви, «изолированными архитектурными эпизодами»[320], ставшими «фактами городской среды» (которые, в свою очередь, можно и нужно изучать как «произведения искусства»[321]), более или менее органично вписавшимися в существовавший или формировавшийся ландшафт. Знает она и таких, которые способны были продумать не только профиль карниза на фасаде, цвет стен в коридоре, форму дверной ручки в спальне, но и улицу, на которой их постройка будет стоять, и соседнюю с ней площадь, текущую рядом реку, возвышающуюся на горизонте гору. Таких, конечно, меньшинство, и мы называем их не только зодчими, но и градостроителями.

Речь вовсе не о том, что Венеция или Санкт-Петербург – очень красивые города и что Мачу-Пикчу, Ле-Бо или Киото стоят посещения. За последние сто лет подобные ориентиры за нас отчасти расставили туристы и ЮНЕСКО. Современная культурная политика в странах со значительным культурным наследием неслучайно выделяет на законодательном уровне *исторические центры* и охранные зоны вне городов, природно-культурные ландшафты и исторические памятники. Вмешательство в их облик возможно, но сопряжено с целым рядом процедур, в которых искусствоведы и историки как хранители древностей активно участвуют или должны участвовать. Даже профиль города, то, что мы видим со смотровой площадки или из окна высотки, – тоже историко-культурное достояние, нуждающееся в описании, анализе – и охране. Представим себе обычный современный небоскреб в сотню этажей, который вклинится, скажем, между Эрмитажем и Адмиралтейством, – и Санкт-Петербург можно будет считать если не погибшим, то искалеченным. Очевидно, что потребности жизни, в том числе *нормальные* издержки роста города, входят в противоречие с его же историческим лицом: появление каждой новой вертикальной доминанты в Париже, начиная с базилики Сакре-Кёр на Монмартре и заканчивая большой аркой Дефанс, вызывало жаркие споры, а башня Монпарнас ценна прежде всего тем, что с нее можно увидеть город *без* нее.

Нужно учиться различать присутствие коллективной или единоличной художественной воли в сетке улиц и площадей, в

декоре фасадов, в ритме фонтанов и мостов. Такой взгляд предполагает целый ряд особенностей не потому, что его можно бросить лишь с высоты птичьего полета, а потому, что обычно город складывается долго и обычно не замыкается в себе, а растет и трансформируется. Картина, обретая в какой-то момент раму и положенное ей место, превращается в объект, предназначенный к сохранению и созерцанию. Город, обретая, например, стены или остров, будь то Манхэттен для Нью-Йорка или раннесредневековый Риальто, ставший одним из кварталов Венеции, тоже как бы замыкается в естественных или рукотворных границах. Но он продолжает жить, меняться, расти. И в какой-то степени его жизнь всегда *художественна*, всегда эстетически значима хотя бы потому, что эстетическая функция в жизни человека, как мы уже знаем от Яна Мукаржовского, – одна из важнейших.

Согласимся, что город мы можем украсить, но можем и погубить. Руины великих городов, будь то Милан, Кёльн, Дрезден или Хиросима в 1945 году, также следует считать фактом истории эстетики, потому что самим своим видом они надолго изменили картину мира для десятков миллионов людей. Шок был осмыслен художниками и выразился, в частности, в произведениях классического кинематографа эпохи неореализма («Хиросима, моя любовь», «Рим – открытый город»). В Риме руины вообще являются своего рода неотъемлемой чертой, собственно лицом города, причем не с эпохи Возрождения, а на протяжении всей его истории после варварских нашествий. Отношение к руинам в современных городах, особенно в столицах с их государственно-репрезентативными функциями, вышло на новый уровень в XX столетии, особенно в послевоенные десятилетия, когда изменилась сама историческая память европейцев. К этому мы вскоре вернемся.

Если картину и даже постройку, по крайней мере небольшую, мы в состоянии воспринять и оценить за короткое время, то город или его значимый фрагмент требует времени для аналитического осмотра с разных точек зрения, а для историко-культурного анализа – еще и кропотливой работы с различными источниками. Он предполагает также серьезную мобилизацию физических сил, потому что важны даже моторные, психосоматические ощущения и впечатления: город, раскинувшийся на равнине, – не то же, что город, освоивший семь холмов, или примостившийся на вершине скалы, или стоящий посреди вод.

Для описания облика города, его художественного достоинства применимы те же эстетические категории, которые мы используем, говоря о здании или картине: единство,

контрасты, симметрия, равновесие, гармония, пропорции, ритм, характерность, масштаб, стиль, правдивость, убедительность, выразительность, живописность, акцентирование, разнообразие. Можно говорить и с позиций человеческих характеров и морали: город бывает искренним, смелым, правдивым, но он умеет и лгать, и лицемерить. Это не натяжка, потому что город построили и хранят его – люди. Они выражают в нем свои идеи и оставляют отпечатки своих характеров. Такие категории объединяются при анализе города или крупного архитектурного комплекса как *художественного пространства*. Это законно хотя бы потому, что в урбанистике критерии красоты, при всем их разнообразии, присутствовали всегда и присутствуют сегодня. Город, как всякое выражение коллективной художественной воли, пусть и предельно сложное, может и должен быть предметом эстетического суждения[322]. Не зря Маяковский в стихотворении «Город» (1925) сказал о парижской площади Согласия:

Площадь
красивей
и тысяч
дам-болонок.
Эта площадь
оправдала б
каждый город.
Если б был я
Вандомская колонна,
Я б женился
на Place de la Concorde.

Самая большая площадь столицы Франции возникла в XVIII столетии. И хотя нынешний облик она обрела к середине следующего, XIX века, можно считать, что в основе своей это произведение относительно короткого отрезка времени, продукт воли нескольких человек и одновременно веха в истории европейского градостроительства (илл. 106). В эпохи Возрождения и барокко площадь за редкими исключениями мыслилась как отдельный, независимый микроорганизм, слабо связанный как с окружающим хаосом улиц, проулков и тупиков, так и с другими площадями. Бернииевская площадь Св. Петра с ее знаменитой колоннадой – фактически проекция интерьера храма в хаос переулков. В Париже таковы оформленные в духе классицизма площади Вогезов, Дофина, Вандомская, Побед. Они замкнуты стоящими по периметру или по кругу, как на площади Побед, фасадами, то есть мыслятся как парадные «внутренние

дворы», дворцовые *курдонёры* (*фр.* court d'honneur). Мы должны представить себе, что во времена мушкетеров еще не было османовских бульваров и авеню, чтобы все эти замечательные «анклавы» вошли в единую сетку. Площадь же Согласия, изначально посвященная Людовику XV, возникла на месте огромного проездного пустыря между Тюильри и Елисейскими Полями. Окруженный средневековыми по сути и облику кварталами пустырь, открывавший государю дорогу на Версаль, конечно, мало соответствовал образу абсолютной монархии и уж точно не радовал глаз августейших особ. И хотя поводом для создания площади стала необходимость разместить в важной точке столицы памятник Людовику XV, репрезентация власти лишь отчасти объясняет и результат, и значение всего ансамбля в истории искусства[323].

106. Площадь Согласия в Париже. Гравюра Дж. Садлера по рисунку Т. Аллома. До 1870 года

Теоретики времен Старого режима – аббат Ложье, Пьер Патт и другие – провозгласили носившиеся в воздухе идеи на языке зодчества, указав на то, что город может и должен быть объектом архитектурного воздействия, лицом правителей, памятником для потомков. Площадь тоже стали трактовать не как проекцию дворца или храма, а как важное звено в городской сетке. Отныне она представляла весь город, превращалась в средоточие и носителя его архитектурной идеи. Частично сохраняя унаследованное от предшествующих эпох представление о

площади как преддверии дворца, классицизм XVIII века по-настоящему открыл ее городу, разомкнул физические границы ее архитектурных масс. И тогда именно площадь получила возможность связывать между собой не только втекающие в нее улицы, но и отдаленные точки города. Архитектура начала усваивать теорию и практику «интегрального ансамбля», стала оперировать *архитектурными ориентирами* и градостроительными *доминантами*.

Сегодня в этом нетрудно убедиться любому посетителю мегаполиса, в особенности способному анализировать полноценную современную карту, а не только доверять GPS. Для историка не менее информативны и первые градостроительные планы европейских столиц XVIII–XIX веков. Например, барон Осман опирался на чертежи градостроительной Комиссии художников, созданной революционным Конвентом в 1793 году. В России рациональное планирование ввел Петр I, о чем свидетельствует не только исторический центр Санкт-Петербурга, но и дошедшие до нас первые планы Доме́нико Трезини и Жана-Батиста Леблона (1716). Уже через двадцать лет Петр Еропкин отошел от замыслов тех лет и предложил выстраивать город на левом берегу Невы, взяв за основу будущие Гороховую улицу, Невский и Вознесенский проспекты. Эти три абсолютно прямых луча, исходившие от Адмиралтейства, рассекали город, самой своей прямизной вступая в спор с дугами Мойки, Фонтанки и Кривуши – будущего Екатерининского канала (с 1923 года – канала Грибоедова). Все это Петр I в юности видел в Амстердаме. Еропкин и его заказчики вдохновлялись не только милой сердцу первого императора Голландией, но и трехлучием Рима: улицы Корсо, Рипетта и Бабуино исходили из площади дель Пополо, объединяя хаотичную средневековую застройку, делая город и более управляемым, и более удобным для проезда, и более парадным, достойным понтификов. Это градостроительное изобретение эпохи Возрождения получило новую жизнь в столице Российской империи. Екатерина II с середины 1760-х годов в полной мере воспользовалась этими новшествами при проведении губернской реформы и соответствующих градостроительных работ в губернских и уездных городах, а наследники русского престола продолжили ее дело.

Вернемся в Париж эпохи абсолютизма. Сегодня, оказавшись на площади Согласия, в сердце столицы, подумаешь в первую очередь о «просторе», «размахе», «воздушности», «легкости», «открытости», даже, пожалуй, о стихиях и природе – воде Сены, парке, отделяющем площадь от Елисейских Полей, и, конечно, о небе над головой. Все это не поэтические метафоры, а

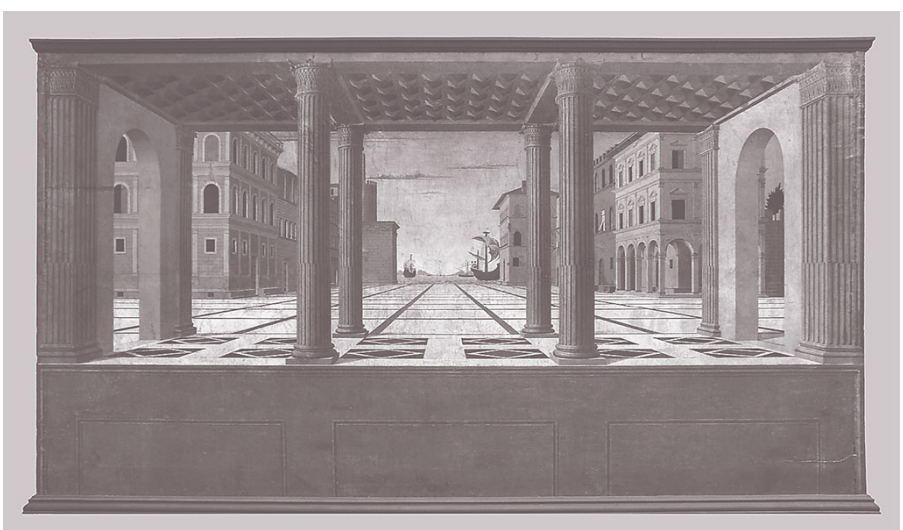
градостроительная реальность. Застройка Парижа такая плотная, что небо над головой – редкость. Здесь же мы – на первой в истории Европы площади, ограниченной постройками лишь с одной, северной (т. е. наименее освещенной) стороны. Площадь, спроектированная в 1750-е годы первым королевским архитектором Анж-Жаком Габриэлем, прямоугольная, и тем она верна традиции классицизма с его культом регулярности. Ее новизна – в том, что лишь два одинаковых строгих фасада указывают на то, что это городская площадь, все остальное здесь – открытое пространство, математически точно рассчитанные линии балюстрад и дорожек, продолжающиеся улицами, гладью Сены на юге и садами на востоке и западе. Все оси пересекались в центре, где возвышался конный памятник королю, естественно, снесенный революционерами и позднее замененный египетским обелиском. На границах, словно часовые, стоят караульни с поставленными на них аллегорическими статуями.

По бокам от Елисейских Полей в площадь вливаются еще два луча – вместе они словно приглашают в королевскую резиденцию, следуя принципу, испробованному в Версале вслед за Римом. Габриэлевская площадь еще и «набережная», что придает ей особый размах и особую прелесть, но и особую функцию в пространстве города. В 1750 году пустырь, пусть и принадлежавший короне, был на отшибе и граничил с предместьем Сент-Оноре. Накануне Революции площадь уже была «средостением», зрительно соединившим чуть ли не весь Париж. Церковь Мадлен (1808–1842), отстоящая от нее на сто семьдесят пять метров, фактически включена в ее ансамбль благодаря хорошо продуманным масштабам Королевской улицы, входящей в площадь между обоими дворцами. Портик Бурбонского дворца (1722–1728) на другом берегу Сены – на таком же расстоянии от площади. Даже величественный купол Дома инвалидов (1708) и массив Лувра стали для нее зрительно близким довершением, монументальной рамой. Синтезируя десятки поданных на конкурс проектов, талантливый архитектор проявил и должный прагматизм (не пришлось выкупать жилые кварталы), и дальновидность: появление в последующие эпохи таких новых архитектурных ансамблей, как площадь Звезды (ныне – Шарля де Голля) и, с 1960-х годов, высокоэтажный пригород Дефанс, не изменило градостроительной функции площади Согласия, остающейся и памятником своей эпохи, и катализатором органичного развития современного мегаполиса.

Приписать одному, пусть и значительному, мастеру изобретение принципов современной урбанистики нельзя. Кроме того, открытость площади, ее включение в цепочку площадей и

широких улиц – лишь одно из возможных решений, использованное, например, при реконструкции центра Москвы в 1920–1930-е годы. Напротив, ее замкнутость, обусловленная многовековым опытом Европы, вполне считалась нормой и в эпоху градостроительного бума – во второй половине XIX века[324].

Читая властителей архитектурных дум XX века масштаба Ле Корбюзье или Райта, понимаешь, что «лучистый город» первого и «исчезающий город» второго впитали в себя и переосмыслили опыт тысячелетий[325]. Эстетический рационализм римлян, ярко проявившийся в повторяющихся, но все же не всегда шаблонных формах их городов, был зафиксирован как в памятниках, так и в «Десяти книгах об архитектуре» Витрувия. Его читали и в Средние века, но в эпоху Возрождения он стал катализатором систематической архитектурной и градостроительной мысли, Средневековью неизвестной. Многие крупные зодчие XV–XVI веков сочетали практику с преподаванием и теоретизированием. Например, Франческо ди Джорджо в 1480–1490-е годы написал несколько трактатов. Будучи одновременно практикующими художниками и зодчими, последователи Витрувия и Альберти умели выстроить на глазах у зрителя регулярную площадь между портиком и берегом моря. Такие образы идеального города, ведуты, находили отклик у знати масштаба Федерико да Монтефельтро в Урбино и Медичи во Флоренции. Они писались для прославления власти и читались как аллегории доброго правления: солнечная ясность устройства города отражала гармонию политического космоса (илл. 107).



107. *Франческо ди Джорджо Мартини* (?). Идеальный город.

1490–1500 годы. Берлин. Картинная галерея Музеев императора Фридриха

Создатели наших парадных столичных фасадов, творцы *комфортного тоталитаризма* 1930-х годов, вдохновлялись теми же принципами. Это ярко проявилось в Северном речном вокзале (илл. 108). Относительная удаленность от города, а заодно и идеологическая важность проекта позволили Алексею Рухлядеву и Владимиру Кринскому, что называется, развернуться. Здесь роскошное основное здание – главный аккорд в целой глубоко продуманной симфонии приручeнных стихий – неба над головой, широкой водной глади канала Москва – Волга, облагороженного беседками и дорожками леса на другом берегу и парка, ведущего к вокзалу от Ленинградского шоссе. Комплекс рассчитан на обзор с воды, например, с верхней палубы круизного судна. Но и при взгляде с набережной он производит очень сильное впечатление. Главное здание – удивительно легкая постройка, целое «полчище колонн», как выразился главный архитектор канала Москва – Волга Иосиф Фридлянд, свояк Ягоды, расстрелянный в 1937 году. Сто пятьдесят квадратных опор и еще больше круглых колонн заставляют здание фактически парить над водой, задают ему ритм, вторящий своей неторопливостью движению судна. Здесь нет никакого намека на власть, на культ личности и вообще на то, что творилось в стране, взявшейся за поворот рек. Возникающее от созерцания такой архитектуры впечатление предельной солнечной ясности сродни чувству радости, которое вызовет у зрителя «Новая Москва» Юрия Пименова (1937).

108. Северный речной вокзал. Архитекторы А.М. Рухлядев, В.Ф. Кринский. 1932–1937 годы. Москва

Перед нами – жизнерадостный ренессансный loggiato, галерея, излучающая эту свою радость на реку, на проходящие суда, на поднимающихся пассажиров, на противоположный берег, тогда свободный от нудной жилой застройки. Сотни посетителей (имевшие на то средства) могли насладиться едой в летнем кафе с расставленными на просторных верандах столиками, прогуляться по крыше или в портике. Сходившего с борта теплохода приезжего встречал триумфальный трехпролетный портал, облицованный диоритом и украшенный майоликовыми медальонами Натальи Данько. Они прославляли новый советский быт и технические достижения страны: танки соседствуют с дирижаблями, ГЭС, спортсменами и, конечно, с главной архитектурной утопией того времени – гигантским дворцом, который должен был быть видимым отсюда, с водной заставы. Настоящий иконостас страны Советов выложен на «тарелках», достойных Гаргантюа, но, заметим, без намека на культ личности генсека. Здесь представлен культ гигантской страны и ее коллективных побед. Бронзовые дельфины в южной

полуциркульной колоннаде отвечали за южные моря, белые медведи с гусями – за Северный Ледовитый океан. Звезда на шпиле, выдвигавшемся во время навигации на высоту башен Кремля, безусловно перекликалась с основными доминантами центра столицы и, конечно, с будущим Дворцом Советов.

Учитывая, какие силы и средства вкладывались в такие постройки, какие человеческие жертвы приносились ради них по всей Центральной России (например, при строительстве Рыбинской ГЭС), становится ясно, что Москву Сталин и его окружение воспринимали с воды. Точнее, с вод, которые он (а кто еще?) собственноручно подвел к столице, подняв их уровень в черте города в среднем на три-четыре метра. Это было принципиально для всего облика Москвы, о чем говорит и архитектура шлюзов, из которых самый красивый – на Яузе, и преувеличенный масштаб выходивших на воду фасадов. Но залог успеха – не только в чьих-то притязаниях на власть над людьми и природой, но и в новом *синтезе искусств*, о котором всерьез рассуждали в 1920–1930-е годы советские художники и искусствоведы. Этот синтез мог воплотиться и в такой, казалось бы, незначительной постройке, как шлюз, причем без какого-либо диктата[326]. Но синтез предполагал, естественно, тот масштабный взгляд (одновременно сфокусированный на детали и панорамный), который и занимает нас в данный момент.

Однако вернемся к ренессансным истокам описанного выше эпизода. Почему утопический, казалось бы, «идеальный город» оказался столь живучим и влиятельным? Потому что дело не только в проекции власти, не важно чьей. Франческо ди Джорджо умел строить вполне реальные крепости. Но он же, следуя всерьез гуманистическому принципу «человек – мера всех вещей», с видимой легкостью вписывал человеческую фигуру и в фасад античного храма, и в план христианской базилики, и в «тело» города. Еще дальше шел его современник Антонио Аверлино по прозвищу Филарете: он анализировал и описывал постройки примерно так, как медик рассуждал об организме человека[327].

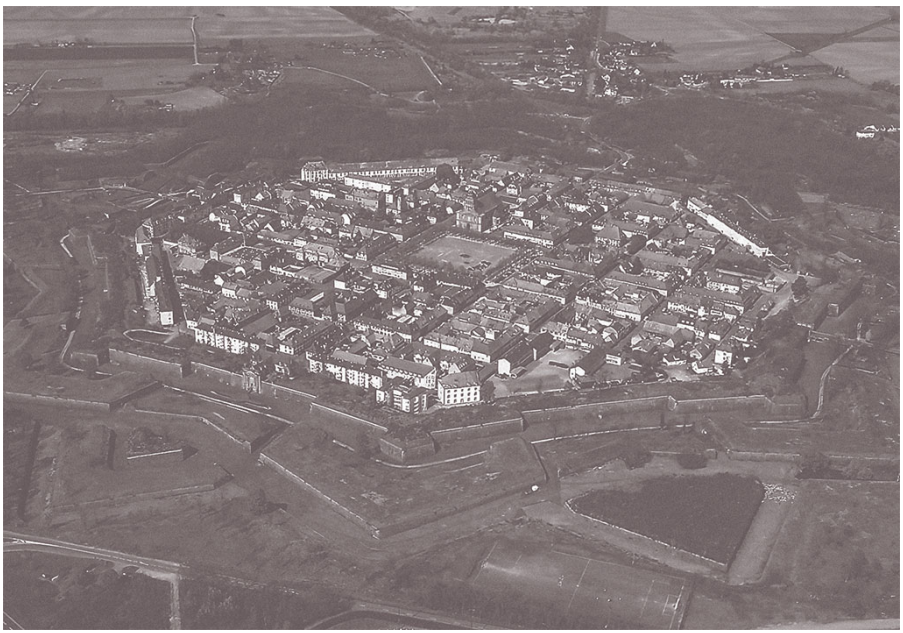
Можно, конечно, прописать такой ход мысли по части органологической метафорики: аналогическое мышление способно сравнить что угодно с чем угодно. Христианский храм столетиями вызывал ассоциации с образом человека, в какой-то степени он даже был «похож» на Бога, присутствие которого призван был символизировать. С XII века государство описывали как тело, а тело – как отношения власти и подчинения между различными его органами и членами, которые периодически бунтовали и примирялись[328]. Королю приписывали два тела – физическое и политическое – и действовали, сообразуясь с этой

довольно странной на первый взгляд идеей. Можно также резонно сослаться на чисто ренессансную верность древнему авторитету – Витрувию, который ни с того ни с сего посреди трактата сделал человека мерой архитектуры по принципу квадратуры круга[329]. Леонардо воплотил этого «Витрувианского человека» в знаменитом рисунке и сопроводил его выжимками из витрувиевского трактата, который он, не знавший латыни, читал и обдумывал вместе с Франческо ди Джорджо около 1490 года: обоих пригласили в Павию высказаться по поводу только что заложенного собора[330]. Микеланджело, анатомию знавший почти так же хорошо, как Леонардо, но успевший построить больше того, выражал связь архитектуры и нагого тела одним простым словом: dipendenza, условно говоря, – «зависимость».

Классицисты всех последующих столетий относились к метафорике и к авторитетам всерьез. Для них именно соизмеримость всех элементов конкретной постройки с человеческим телом и была залогом ее достоинства. Сохранился рисунок Бернини, на котором его знаменитая колоннада римской площади Св. Петра *действительно* изображена как раскрытые руки. «Тело человека, – писал в 1660-е годы архитектор и критик Андре Фелибьен, – по-моему, может послужить зодчему наилучшим образцом, чтобы убедиться в том, что все внутренние органы расположены в нем в замечательном порядке и с мудрой предусмотрительностью, что все они взаимосвязаны, следуя логике их функций, ибо нет здесь ни одного благородного органа, ни одной кости, вены или жилы, которая не покоилась бы на самом разумном основании»[331].

Проблема, однако, в том, что подобное теоретизирование, даже воплощаясь в конкретных архитектурных проектах, даже формируя великие стили, редко обретало масштаб целого города. Папа Пий II, могущественный гуманист середины XV столетия, сумел частично воплотить идеи Альберти и других своих современников в удивительно гармоничной центральной площади родной деревни Корсиньяно неподалеку от Сиены, заодно переименовав ее в Пьенцу. Альберти, один из самых разносторонних талантов своего времени, тоже искусно встраивал свои палаццо в сетку улиц и площадей, умел выделить их на фоне других построек, подчеркнуть и достоинство семьи заказчика, и его, заказчика, гражданскую открытость своему городу (отсюда и новый – регулярный, с крупными оконными проемами и порталом – фасад). Но Альберти знал также, что по-настоящему развернуться зодчий может лишь в загородной вилле, на просторе, а не на отмеренном ему участке среди уже существующей застройки[332].

Учитывая массу привходящих факторов, высоколобое теоретизирование нередко заканчивалось либо утопическим прожектерством, либо долгостроем. Франческо ди Джорджо писал для просвещенного герцога Урбино Федерико да Монтефельтро. Это отчасти объясняет предложенный им идеал: на возвышении, то есть на голове, – резиденция государя, на животе – главная площадь, на нее выходит собор, стоящий на груди, периметр стен охватывает конечности с четырьмя сторожевыми башнями – на локтях и на ступнях. Другие, как Филарете, мечтали о центрических фигурах вроде круга, квадрата или многоугольника. В своем «Трактате об архитектуре» (1460–1464), посвященном миланскому герцогу Франческо Сфорца, Филарете впервые описал и нарисовал круглый город, защищенный стеной в виде восьмиконечной звезды, – Сфорцинду. Такие мечтания даже несколько раз воплощались в крупных военных проектах вроде венецианского города-крепости Пальманова во Фриули (1593) по проекту Винченцо Скамоцци и Нёф-Бризака в Эльзасе (илл. 109), выстроенного великим военным инженером Себастьяном де Вобаном (1698). Генетически с ними связан и план Санкт-Петербурга 1716 года, в котором Леблон предполагал обнести весь город стеной геометрически правильной овальной формы.



109. Вид на город Нёф-Бризак с высоты птичьего полета. 2003 год. Эльзас

Но все же неосуществленных градостроительных идей Ренессанс знает намного больше, чем осуществленных. И то же отчасти относится к Новому и Новейшему времени. Замечательный классицист XVIII века Клод-Николя Леду построил относительно немного, но оставил вдохновенные проекты, в том числе целого города – Шо. Ле Корбюзье, Райта, Миса ван дер Роэ или Гропиуса мы ценим соответственно за виллу Савуа[333] (1931), за Дом над водопадом (1936–1939), за павильон Германии в Барселоне (1929) или за Баухаус в Дессау (1932). Но ни один из этих новаторов и по-настоящему крупных мыслителей не выстроил города и (за исключением, пожалуй, комплекса в индийском Чандигархе Ле Корбюзье) даже не воплотил лично в урбанистическом масштабе свои идеи – те самые, на которых сегодня учатся урбанисты и архитекторы. В конце концов, утопическое мышление и архитектура, как ни парадоксально, немыслимы друг без друга: Ле Корбюзье создал архетип архитектурных утопий «машинного века», заложил основу идеологии «современного движения» в архитектуре[334]. Кажется, только последователям этого швейцарского модерниста, бразильцам Оскару Нимейеру, Роберту Бурле Марксу и Лусио Косте, посчастливилось выстроить «мечту», Бразилиа – город в виде гигантской летящей птицы, новую столицу для огромной страны. Повезло и Александру Таманяну: начиная с 1920 года он посвятил остаток дней возведению нового Еревана и действительно превратил провинциальный городок в столицу республики.

Для создания Бразилиа, этого «города будущего», понадобилась воля президента Жуселину Кубичека ди Оливейры (1956–1961), который воплотил в реальность статью Конституции, провозглашавшую необходимость переноса столицы из Рио-де-Жанейро. Строители действительно последовали великим, демократическим по духу планам зодчих и политиков, мечтавших о равенстве. То есть город родился из ничего в почти идеальных условиях. Ландшафт помог придать ему особую символическую образность, различимую даже при взгляде из космоса: что может быть романтичнее летящей птицы? Между тем эта птица вмещала в своем туловище администрацию и деловую жизнь, а крылья представляли собой жилые кварталы. Неразрывное единство населения новорожденной столицы подчеркивалось тем, что все жили в одних и тех же суперкварталах, задуманных поколением ранее Ле Корбюзье для его «лучезарного города». Но, как резонно заметил уже в 1968 году Умберто Эко, жизнь внесла в эту прекрасную стройку свои политические и социальные коррективы: идеальная столица даже

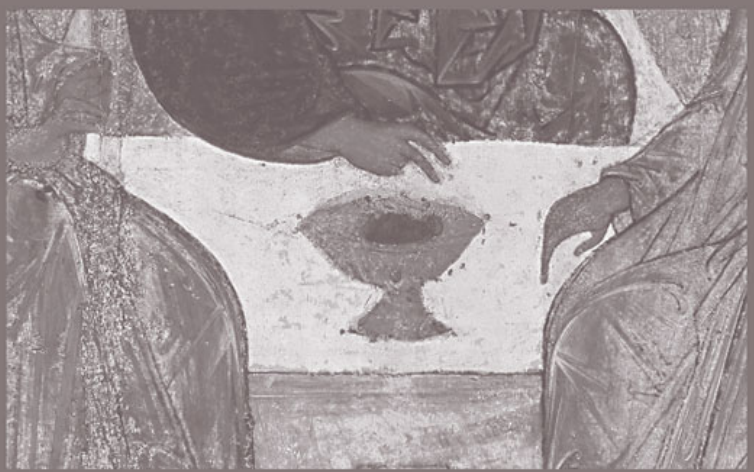
близко не вместила всех желающих, тут же выросли окраинные «сателлиты», бонзы обзавелись коттеджными поселками, опять же отгородившимися от городской уравниловки, северные суперкварталы строились на скорую руку, что в свою очередь привело к сегрегации населения. В результате, считает Эко, «Бразилиа из социалистического города, каким она должна была быть, сделалась образцом социального неравенства»[335]. Что не помешало «птице» стать частью всемирного культурного наследия и получить охрану ЮНЕСКО.

Где же искать истоки города наших дней? Якоб Буркхардт увидел их в одном относительно небольшом итальянском городе. И это не Флоренция, не Венеция, не Рим, даже не Урбино. Это – относительно скромная Феррара эпохи герцогов д'Эсте, меценатов прижимистых, но упрямо соревновавшихся с соседями. Их придворный архитектор Бьяджо Россетти (ок. 1447–1516), чье творчество по сей день недостаточно изучено и известно лишь специалистам, может считаться первым современным урбанистом. Пятьдесят лет он посвятил Ферраре, фактически увеличив ее вдвое, спланировав и выстроив так называемое Дополнение Эрколе (Addizione Erculea, по имени правившего там герцога). Ему удалось органично, а не механически перестроить средневековый город и сделать его удобным для разросшегося населения. Он сделал это с невероятным вкусом, чутьем, тактом по отношению к памятникам прошлого, с дальновидностью по отношению к нуждам *будущих*, а не только нынешних поколений. Он думал не только о репрезентации власти, которая ему платила, но и обо всех окружающих, о городе и горожанах. В этом Россетти намного демократичнее того же Филарете, представлявшего себе городскую жизнь иерархически[336]. Даже для Кватроченто такое сочетание нескольких качеств в одном человеке – большая редкость, если не уникальный случай. Нигде не оставив следов теоретической мысли, он воплотил ее в каждой детали, от формы кристаллов на фасаде знаменитого Бриллиантового дворца (Palazzo dei Diamanti), родственника московской Грановитой палаты, до расположения площадей в сетке новых улиц. Удивительное для своего времени новшество – защитные городские стены, которых из города не видно. А это значит, что любой горожанин впервые в истории мог почувствовать себя не в тени крепости, а на лоне природы – на окружающей Феррару равнине[337].

Россетти умел мыслить в масштабе карты, территории. Но он был и каменщиком, и художником. Он понимал, что ткань города складывается и из форм карнизов, и из ритма окон, из углов зданий. Значение последних понимали и до него, поскольку

обычно они обозначали перекрестки более или менее важных артерий – иначе здание просто присоединялось к следующему. Угол не меньше, чем фасад, указывает на границу постройки, одновременно являя его достоинство среди соседей, его «стать». Но у Россетти углы служат не только своим обладателям, отдельным постройкам, но и всему городу. Если внимательно присмотреться к их ритму, к их перекличкам друг с другом, от здания к зданию, понимаешь, что между ними протянуты невидимые, но ощутимые на подсознательном уровне силовые линии, превращающие в живой организм город, на первый взгляд однообразный и строго равнинный. Такая «поэтика угла»[338], которой прекрасно владел феррарский архитектор, стала впоследствии всеобщим достоянием. Достаточно вспомнить европейские площади эпохи барокко или Барселону второй половины XIX – первой половины XX века. Столица Каталонии состоит из квадратных блоков со стороной сто тринадцать метров, а прямые углы на всех перекрестках срезаны под сорок пять градусов, что безусловно оживляет сухую сетку улиц, расчерченных по линейке инженером Ильдефонсом Серда́ в 1859 году[339]. Вместе с тем пример Феррары, по «живописности» и богатству не сопоставимой, скажем, с Венецией, подсказывает нам, что художественный язык города очень непрост и требует специальной калибровки зрения. Глаза урбаниста должны быть способны *прислушаться*, потому что город с ним разговаривает, в городе здание звучит, как слово, а улица – как фраза.

# Вера и культ, или искусство парадокса



Мы долго и подробно говорили о судьбах и роли

классического наследия в самом широком его понимании, в Европе и вне ее. Теперь поговорим о другом. Нам придется регулярно прибегать к смене оптики, причем довольно резкой. От взгляда с высоты птичьего полета на города и комплексы храмов мы перейдем к относительно небольшим предметам, к таким, которые предполагают близкий зрительный и телесный контакт. Речь пойдет о культовых, религиозно почитаемых образах, которые мы сегодня зачастую разглядываем в музеях или in situ как заинтересованные, но холодные наблюдатели. Между тем напомню, что создавались и жили эти произведения не под таким холодным взглядом мирянина или атеиста, но в иной системе координат.

Глядя на прошлое из нашего прекрасного европейского настоящего, мы можем подумать, что предлагаемая тема интересна, только чтобы вспомнить о канувших в Лету цивилизациях и ценностях, об эпохе экзальтированной веры, паломничеств и крестовых походов. Ведь мы живем в мире, в котором религия и церковь, согласно нескольким (не всем) европейским конституциям, включая российскую, отделены от государства. В истории искусства, если понимать ее широко, исторически непредвзято, всё немного сложнее. Конечно, ни иконопись, ни драгоценные реликварии, ни церковное зодчество не назовешь столбовой дорогой искусства Европы последних двух столетий. Однако Николай I сделал-таки одним из символов Санкт-Петербурга Исаакиевский собор, лучшие русские художники XIX – начала XX века расписывали церкви. Фрески Михаила Нестерова в храме Св. Александра Невского в грузинском селе Абастумани (1899–1904) были написаны по заказу императорской семьи. Франция, чтобы загладить «грехи» Парижской коммуны, построила на вершине холма Мучеников, Монмартра, на месте легендарного мученичества св. Дионисия, масштабную базилику Святого Сердца. Несмотря на неприязнь многих парижан (ибо грехи значились не только за коммуной) Сакре-Кёр стала вертикальной и, следовательно, смысловой доминантой Парижа. По тому же пути, и тоже чтобы извиниться перед небом за пролитую кровь и беспорядки, пошла богатая Барселона, поручив Антони Гауди создать искупительный храм Святого Семейства, Саграда Фамилия. Подчеркну, именно *искупительный храм*, не собор и не приходскую церковь. Эта невероятно новаторская и одновременно невероятно «средневековая» церковь строится по сей день и безусловно является одним из символов Испании.

В XX столетии каждый второй крупный художник брался за религиозные темы, иногда в личном поиске, для себя или для

«вечности», иногда выполняя заказ религиозной организации. Жоржа Руо можно считать христианским художником. Марк Шагал иллюстрировал Библию, создал серию масштабных полотен на библейские сюжеты, хранящихся сегодня в музее его имени в Ницце, выполнял заказы как для готических соборов, так и для синагоги. Его витражи украшают центральную заалтарную капеллу Реймсского собора (илл. 110). Их «инаугурация» в 1974 году в присутствии советского посла стала настоящим историческим событием: самый знаменитый еврейский художник, оставивший Россию после Революции, украсил важнейший для истории Франции христианский храм.

110. Хор Реймсского собора с витражом Марка Шагала, Шарля Марка и мастерской (1958–1974 гг.). Реймс

Последним крупным произведением Матисса стала капелла Розария (или Чёток) для сестер-доминиканок в Вансе, на Лазурном берегу (1949–1951). Ле Корбюзье в 1950–1955 годах воплотил свои зрелые эстетические принципы в паломнической церкви Нотр-Дам-дю-О в местечке Роншан, естественно, в бетоне. Католическая церковь предоставила известному, но не слишком любимому во Франции швейцарскому модернисту полную свободу. По его собственным словам, он хотел «создать место тишины, мира и внутренней радости. Чувство священного руководило нашей работой»[340]. Ле Корбюзье не был практикующим протестантом, но понимал, что корни искусства – в священном. Поэтому результатом стал безусловный шедевр

церковного зодчества. Чуть позднее многому у него научившийся Оскар Нимейер выстроил в новой столице Бразилии собор, тоже ставший символом страны (1958–1970).

Для многих не слишком религиозных, не воцерковленных художников Новейшего времени, даже для атеистов, использование мотивов христианского искусства, приемов и техник, предшествовавших Возрождению, было и остается формой диалога с чем-то для искусства само собой разумеющимся: абсолютом, вечностью, святым, несказанным, небесным. После Второй мировой войны доминиканец отец Мари-Ален Кутюрье, прекрасно знавший и понимавший всех авангардистов по обе стороны Атлантики, призвал объединить усилия Католической церкви как института, простых верующих и художников, независимо (что очень важно!) от их убеждений, ради возрождения гуманизма в Европе. Его призывы были услышаны: и роншанская капелла Ле Корбюзье, и капелла Матисса в Вансе – самые известные памятники этого движения, охватившего Запад.

Кинематограф тоже с самого начала своего существования и по сей день регулярно обращается к библейской истории, причем некоторые ленты вызывали бурные споры. «Евангелие от Матфея» Пазолини (1964) показывали в соборе Парижской Богоматери, но Спаситель получил в фильме некоторые черты революционера. Естественно, мнения зрителей разошлись. Американский фильм «Иисус» (1979), проиллюстрировавший Евангелие от Луки, посмотрели несколько миллиардов человек в переводе на более чем тысячу восемьсот (!) языков, что сделало его абсолютным рекордсменом по количеству переводов на другие языки и одним из лидеров по числу просмотров. Ясно, что его миссионерское воздействие на человечество в самых удаленных уголках планеты мало с чем сопоставимо: с обычного киноэкрана прямо к тебе, на твоем языке (даже самом экзотическом), обращался сам Спаситель, причем строго следуя букве одного из четырех Евангелий…

В СССР во время перестройки тысячелетие крещения Руси, отмечавшееся в 1988 году, ознаменовалось канонизацией Андрея Рублева. В 1990-е годы, после нескольких лет общественной полемики, последовало воссоздание храма Христа Спасителя, взорванного при Сталине. На улице и в подземных переходах собирали деньги на реконструкцию, которой противились хранители древности и историки: невозможно стереть из памяти страны акт вандализма, выстроив относительно точную копию того, чего больше нет. Тем не менее воссоздание полностью уничтоженного храма, построенного в честь победы в

Отечественной войне 1812 года, и возведение его в ранг кафедрального собора стало серьезным культурным, политическим и религиозным манифестом новой, ельцинской России: стране вернули веру.

Перенесемся ненадолго в совсем близкое к нам время. Весной 2020 года, в семьдесят пятую годовщину Победы, в Кубинке, рядом с парком «Патриот», открыли Главный храм Вооруженных Сил. Как и всё в армии, он получил аббревиатуру (ГХВС), зафиксированную в элементах убранства. Посреди эспланады высится церковь, напоминающая по силуэту и высоте санктпетербургский Спас на Крови (1883–1907), построенный на месте убийства Александра II. Издалека новый храм кажется очень темным, по мере приближения к нему понимаешь, что он, как и всё вокруг, цвета танковой брони, с переливами в зависимости от погоды и времени суток. Официальный сайт информирует нас о всенародных пожертвованиях на строительство храма, о хранящихся в нем святынях и реликвиях, о символизме пропорций и отдельных икон[341]. Главная икона храма – икона «Спас Нерукотворный», – сообщают нам, объехала сорок пять стран и преодолела более пятидесяти семи тысяч километров.

Эти сведения, конечно, не исчерпывающие. Можно и нужно добавить, что это – самый масштабный проект *мозаичного* убранства в истории русского храмового зодчества после того же Спаса на Крови. А мозаика со времен Юстиниана – самый дорогостоящий, сложный и одновременно престижный род храмовой декорации. Он предполагает не только особую выучку и художественное в дение создателей мозаичного убранства, но и логистику доставки камней. В нижнем храме мозаика прославляет легендарных (апостол Андрей) и реальных крестителей Руси, первых Рюриковичей, свв. Сергия и Серафима, а также, по некоторым причинам, валаамских чудотворцев. Как и небесное ангельское воинство, все фигуры выполнены в поздневизантийском стиле, напоминающем Палеологовский ренессанс рубежа XIV–XV веков, подаривший нам Феофана Грека и Рублева. Мозаики верхнего, главного храма напоминают одновременно работы Васнецова и Нестерова и приемы соцреализма. В орнаменте сочетаются русские и (почему-то) кельтские мотивы.

В верхнем регистре, в подкупольном пространстве, мы видим, как и положено, небесные силы, предстательствующие перед Всевышним за земную рать. В нижнем, близко к зрителю, воспеваются подвиги русского оружия, от Гражданской войны до упомянутых в специальной надписи вооруженных конфликтов

всех видов, включая Чехословакию, Грузию, Чечню… Все основные виды военной техники и все рода войск представлены условными групповыми портретами, не индивидуальными, но и совсем не иконными, потому что раций, пулеметов, солнцезащитных очков традиционная иконография, конечно, не знает. Акцент безусловно сделан на Великой Отечественной войне: одна мозаика, например, изображает предание о том, как старица Матрона уговорила Сталина запустить самолет с чудотворной иконой, чтобы она облетела столицу и спасла ее от наступающего врага. Мария с Младенцем на руках и в окружении ангелов указывает куда-то назад, и этот образ заставляет вспомнить плакаты военных лет. О войне говорит и весь архитектурный комплекс, в одинаковой степени и мемориал, и храм. Это резонно, учитывая, что парк «Патриот» стоит на линии фронта накануне Московской операции. При входе нас встречает отлитая в бронзе надпись – цитата маршала Василевского, согласно которой война велась так, как и должна была вестись. С трех сторон храм обходит галерея длиной в тысячу четыреста восемнадцать условных шагов, по числу дней войны.

Я привожу эти сведения не для того, чтобы ввести памятник в историю искусства – это решит время, причем, скорее всего, не наше. Важнее то, что и сегодня, в светском государстве, религиозная постройка может выступать не только со своей основной функцией, но и как репрезентация определенной системы ценностей. Мозаичная декорация церкви, естественно, не учебник истории, о ней почти не рассказывается на сайте, мы не знаем имен художников (некоторые из них небесталанны), иконографическая программа в богословском плане не совсем очевидна, хотя и не бездумна. Но есть настраивающая скептиков на нужный лад надпись в бронзе, есть узнаваемые сюжеты и есть, что еще важнее, язык храмового искусства, который по определению, самим своим авторитетом, утверждает истинность того, что на нем сказано. Это язык, который позволяет ввести события человеческой истории в вечность, в судьбы мироздания.

Ясно, что заказчики хотели связать Победу с небесным покровительством, даже если о нем не часто вспоминали реальные творцы этой Победы, и не Спас Нерукотворный украшал их знамена. Ясно и то, что храм в Кубинке – символический образ современной российской армии, такой, каким он видится заказчикам, такой, каким его хотят продемонстрировать будущим прихожанам, туристам, гостям. Обычному посетителю, гражданскому, может показаться странной «защитная» цветовая гамма постройки и привкус полигона: в конце концов, белокаменный Покров на Нерли и кирпичный Покров на Рву –

тоже церкви-мемориалы. Но военный, видимо, почувствует себя как дома именно в таком интерьере. Как в официальных сводках, так и в деталях здесь используется та риторика образа, тот символизм, которые были выработаны многовековым развитием христианского искусства, но подогнанные под вкусы и запросы современной военной элиты.

* * *

Попытаемся теперь понять религиозные истоки той функции искусства, которая, как я показал, вовсе не ушла в прошлое. Бытование материальных образов в любой цивилизации связано с религией уже тем, что предполагает доверие к ним. И это слово, *доверие*, вместе с однокоренными его «родственниками», *верой, доверчивостью, уверенностью* и *суеверием*, принципиально важно. То, что показывает нам, допустим, «Первый канал», вроде бы не имеет отношения ни к искусству, ни к религии, он «просто» предъявляет, информирует или развлекает. Но он же, с помощью доступных телевидению выразительных средств, формирует нашу картину мира, наши мифы, создает наших кумиров. Если, конечно, мы вообще готовы включать телевизор и готовы *поверить* в то, что телевидение говорит и показывает. Мыслители XX века, например, Гюнтер Андерс и Жан Бодрийяр, анализируя созданный телевидением и другими медиа визуальный порядок, писали об «икономании» и «идолопоклонстве», употребляя эти термины отнюдь не иносказательно. Дело вовсе не в том, что нас «одурманивают» или «зомбируют», а в том, что мы готовы или вынуждены потреблять мир в виде его отображений. В 2020 году из-за пандемии диалог с миром и вовсе ограничился фактически *для всех* визуальной его симуляцией. Но еще раньше, в первые годы нашего тысячелетия, виртуальная реальность для иных стала обыденным жизненным пространством, и многое в этом пространстве – предметом культа. Мы оцениваем мир по тому, насколько он соответствует изображению на экране, а не наоборот. История образов и образности переживает абсолютно новый этап, причем, кажется, впервые – в мировом масштабе.

В прошлом эту функцию – предъявление Правды – выполняли совсем другие предметы. Чтобы управлять ими, а заодно и теми, кто этими предметами пользовался, религия искала и ищет новые пути коммуникации, постоянно становясь экспериментальным медиапространством[342]. Но не следует думать, что дело лишь в управлении или манипуляциях сознанием, потому что один из углов многоугольника – всегда воображение верующего, ждущего

от искусства контакта с божеством. Попробуем рассмотреть диалектическую связь между религией, обществом и материальными образами на конкретном типе религиозных изображений – иконе. Чтобы исторически правильно оценить любую икону, любой культовый образ, необходимо иметь представление о религиозных, прежде всего богословских, основаниях, на которых этот особый вид живописи возник и развивается на протяжении почти двух тысячелетий.

Ветхий Завет отвергает изображение божества и ограничивает религиозное использование искусства вообще. Если греко-римские боги – явленные миру образы, эйдосы, то Бог иудеев по определению незрим, хотя и представим мысленно, ибо по Его образу и подобию сотворен человек. В христианстве же, постепенно трансформировавшем семитское наследие за счет контакта с эллинистически-римской культурой, на основе главного догмата – о Боговоплощении – возникло новое искусство. Первые поколения христиан вплоть до рубежа II–III веков не изображали Христа и все связанное с божественной историей, боясь сами впасть в то, что отвергали: в идолопоклонство. Даже когда христианство окрепло, против изображений, нарративных и иконных, восставали и Отцы Церкви: Иероним называл почитание изображений «иудейством», Августин осуждал тех, кто искал Христа и апостолов на фресках, а не в священных книгах, и констатировал известный нам по памятникам того времени факт: «лик Господа во плоти представляют себе и изображают множеством способов, хотя он был один, какой бы ни был»[343].

Разработанным объяснением того, какие последствия учение о Боговоплощении имело, собственно, для искусства, мы обязаны греческим мыслителям эпохи иконоборчества (726–843 гг.), в особенности св. Иоанну Дамаскину[344]. Если ранние Отцы и упоминали об образах, то вскользь, а их богословствование волновало их самих, их паству, политиков, но намного меньше – художников и скульпторов, ориентировавшихся на развитую позднеантичную художественную индустрию, на вкусы заказчиков. Греческое богословие иконы возникло в борьбе за право поклоняться Первообразу, стоящему за рукотворными образами. Сторонникам христианского искусства пришлось защищаться от зачастую обоснованных нападок на эксцессы почитания икон, фресок, мозаик, предметов, настоящего идолопоклонства, в котором многие видели не что иное, как возрождение язычества. Такие случаи были известны и на Западе, о чем сохранились письменные свидетельства раннего Средневековья (Григорий Великий, Агобард Лионский, Бернар

Анжерский), не говоря уже о позднем. Об этом я подробнее расскажу чуть ниже.

Иконопочитание как неотъемлемую часть православной, то есть *правильной,* веры и *правильного* культа впервые обосновали участники VII Вселенского собора в Никее в 787 году. Запад, на этом соборе не представленный, обиделся, не понял и по многим причинам, утверждая свою идеологическую, политическую и религиозную независимость от Константинополя, отверг греческое богословие образа и связанные с ним культовые практики. В 790-е годы Теодульф Орлеанский, придворный поэт и мыслитель, активно участвовал в написании так называемых «Каролингских книг», то есть книг Карла Великого. Они, пусть и не получив официального статуса, зафиксировали реакцию франков на «Деяния…» (т. е. решения) Никейского собора и довольно подробно обосновали неприятие того, что им показалось adoratio, «обожествлением» материальных изображений. Схожей позиции веками придерживались и некоторые церкви Востока, например Армянская, из древнейших в мире, но пошедшая своим путем уже в V столетии. Храмы расписывались в Армении уже в то время, о чем свидетельствуют фрагменты фигуративной и орнаментальной росписи[345]. Но иконы появились в армянских церквях лишь в Новое время и отношение к ним сильно отличается от православного, в том числе в соседней Грузии. Для греков же, напротив, Боговоплощение, то есть принятие Богом бренной человеческой плоти, как раз делало не просто возможным, но обязательным изображение божества в человеческом облике. И все же догмат Боговоплощения объединял и объединяет все христианские конфессии, пусть и с некоторыми очень важными отличиями, и это в длительной перспективе не могло не сказаться на сходстве в понимании теории и практики религиозного образа на разных концах ойкумены, а в Новое время – на всех континентах.

Важнейшим для этого постулатом были слова из Книги Бытия о том, что человек создан «по образу и по подобию Божию». Из этого исходит вся средневековая антропология, учение о божественности – точнее, обóжении – человека. По мнению христианина, человека можно изображать не только потому, что он создан по образу Божию, но и потому, что обновлен, возрожден, спасен в своем подобии Христу. Ведь Сын Божий, будучи божеством, не отверг в столь же полной, совершенной форме принятие человеческого тела, тем самым показав, что бренная и грешная плоть может очиститься. Уже в мировоззрении ранних христиан просматривается благожелательное предчувствие зарождавшегося в катакомбах христианского

искусства[346]. Они рассуждали примерно так: только когда Слово стало плотью, Бог перестал быть для нас невидимым прообразом ветхозаветного первочеловека и явил Себя нашему физическому взору. Согласно Тертуллиану (ок. 200 г.), когда Творец создавал человека, Он уже имел в виду Воплощение Сына, а богоподобие Адама предвещало воплощенного Христа. В IV столетии Василий Великий, комментируя библейское «и увидел Бог, что это хорошо» (Быт 1: 10), уже называет Творца «художником», указывая на то, что и земной художник «прежде сложения знает красоту каждой части, и хвалит ее отдельно, возводя мысль свою к концу»[347].

Икона, как древнего письма, так и новая, по сей день считается едва ли не самым консервативным видом живописи. Связывается эта видимая стагнация с ее *каноничностью*, или попросту с *каноном*, неким неписаным правилом, заранее заданным и довлевшим творчеству любого, даже самого крупного мастера. Эту ситуацию считают нормой для полуторатысячелетней истории иконы на Востоке и Западе. Икона как специфический жанр священной живописи, как и мозаика, всегда считалась на Западе связанной с Византией, с восточным христианством. Это лишь отчасти верно. Древнейшие – V–VIII веков – иконы, то есть изображения Христа, Марии, апостолов и святых на досках, сохранились в монастыре Св. Екатерины на Синае и в Риме. К ним следует прибавить несколько тоже очень ранних икон из киевского Национального художественного музея имени Богдана и Варвары Ханенко, привезенных оттуда же в XIX столетии. Это не более двух десятков произведений, и нам немного известно о реальном бытовании таких изображений среди христиан эпохи Великого переселения народов и о том, как к иконам относились. Но даже по высочайшему техническому уровню их исполнения ясно, что некоторые из них представляли собой настоящие сокровища. В знаменитом сегодня «Христе Пантократоре из Синайского монастыря» хочется предполагать личный дар (вклад) Юстиниана монастырю Св. Екатерины, хотя это мог быть и более поздний список с глубоко почитавшегося столичного оригинала[348]. Ясно также, что такие произведения могли появляться лишь при наличии высокоразвитой художественной индустрии.

В сознании верующих в то время укоренилось представление о том, что икона – не «живопись» в прямом смысле слова, она не описывает земной жизни, не отражает видимой реальности. Она – скорее отпечаток с архетипа. Богородичные иконы – с «портрета» кисти апостола Луки (например, древнейшие образы Девы Марии на Синае и в Риме или «Богоматерь Владимирская»), образы

Спасителя – с нерукотворного образа, отпечатавшегося на платке (*итал.* mandylion), которым Иисус вытер лицо во время Нагорной проповеди. Таковы новгородский «Нерукотворный Спас» XII века из Третьяковской галереи и южнославянский «Спас на убрусе», то есть «на платке», из собора в Лане, созданный в первой половине XIII века (илл. 111). Представление о каноне, укорененное в приверженном традиции средневековом художественном сознании, требовало от мастера не видимой оригинальности, а верного следования правде, истинному прообразу. Но этот самый истинный прообраз вовсе не был заранее кем-то однажды задан, поэтому при всей своей формальной каноничности искусство иконы очень разнообразно и по-своему свободно в выражении религиозных чувств и верований. Верно подмечает изограф Севастьян в «Запечатленном ангеле» (1872–1873): «Это, – говорит, – только в обиду нам выдумано, что мы будто по переводам точно по трафаретам пишем. А у нас в подлиннике постановлен закон, но исполнение его дано свободному художеству»[349].

111. Святой Лик. Икона. Первая половина XIII века. Лан. Собор Нотр-Дам

Канон в Средние века воспринимался исторически: почитаемые иконы обрастали цветистыми легендами о заморских странствиях, бедствиях, перипетиях, чудесах, исцелениях. Сами эти истории, воспринимавшиеся, видимо, со всей серьезностью, считались гарантом высокого статуса и правильности изображения. Для обладателей и хранителей таких образов создание и распространение этих историй нередко становилось делом политической важности.

Рассмотрим конкретный пример. Одна из древнейших в мире икон, «Латеранский Спас», хранится в личной папской капелле Святая Святых и создана в доиконоборческое время, возможно, в VI столетии (илл. 112). Как показала реставрация 1990-х годов, первоначальный живописный слой почти полностью утерян. Но многократные средневековые поновления этого крупноформатного образа Христа на троне связаны с особым его

статусом, зафиксированным уже в VIII столетии. Особенность «Латеранского Спаса» еще и в том, что на протяжении всех этих столетий обычно его не видел никто, кроме понтифика. Он являлся взорам верующих лишь во время праздника Вознесения Девы Марии, в августе: икону несли из Латеранской базилики в Санта-Мария-Маджоре, где ее встречала не менее значимая богородичная икона «Спасение римского народа», «Salus populi romani». Этот масштабный обряд с несколькими молебнами в важных храмах, stationes, просуществовал с середины VIII века до третьей четверти XVI века, что не могло не отразиться на состоянии иконы. Однако еще в юбилейном 2000 году, во время масштабных празднеств, папа Иоанн Павел II публично повторил жест своих предшественников, молился перед «Спасом» и целовал стопы Спасителя через специальную дверцу в красивом серебряном окладе, созданном для иконы по заказу Иннокентия III около 1200 года.

112. Алтарь капеллы Святая Святых (Sancta Sanctorum). Рим

Как же может фактически *невидимая* икона обрести такое значение[350]? Да, может по некоторым причинам. В середине XII века латеранский каноник, интеллектуал Николай Маньякуция, провел историческое расследование с помощью доступной ему в Риме литературы, написал небольшую историю «Спаса» и преподнес ее верующим в виде гомилии, то есть наставительной беседы, проповеди. Текст этот настолько выразителен и своеобразен, что я решил перевести его полностью[351]. Основная мысль гомилии такова. Для Маньякуции, как и для всех его современников, это живое изображение, оно связывает между собой верующих во время августовской процессии: католиков – с его хранителем, папой римским, а все человечество – с Богом. Невозможность видеть икону для простых смертных в его время уже объясняли тем, что взор Спасителя «страшен»: предшественник Иннокентия III Александр III приказал сделать для иконы шелковый покров. Но важно еще и то, что образ был частью ансамбля совершенно особой – и тоже никому, кроме приближенных, не видимой – капеллы. Хранившаяся у алтаря коллекция различных реликвий из Святой земли, тоже старательно описанная Маньякуцией, указывала на то, что здесь, посреди Рима, в личных покоях понтифика, можно было, как говорится, *наощупь* узнать всю священную историю, рассказанную в обоих Заветах. Икона вторила авторитету этих «артефактов»: никто не сомневался, что она написана евангелистом Лукой со слов Марии после Воскресения, ради воспоминания[352]. Поставленная на алтарь в этом удивительном мемориале, икона метафорически помещала Христа на ту землю, по которой он *действительно* ходил.

Святая Святых, как и эта икона, на протяжении столетий была одним из важнейших символов исключительной роли папы в жизни христианского мира, в особенности в эпоху подъема папства, в XI–XIII столетиях. Однако курия не могла не ощущать недостатка в этом комплексе публичности, открытости urbi et orbi, городу и миру. Поэтому в качестве более демократической альтернативы возник культ так называемой «Вероники».

«Вероника», по своеобразной этимологии собственно «истинный образ» (*vera icona*) Иисуса Христа, тоже прибыла в Рим с Востока[353]. Подлинник «Вероники», небольшой платок, на котором, по преданию, отразился лик шедшего на Голгофу Христа, почитался с XII века, и этот культ закрепился в базилике Св. Петра при Иннокентии III, в начале XIII века. Немецкие ландскнехты-лютеране, по непроверенным данным, продавали платок в римских тавернах в 1527 году во время масштабного разграбления папской столицы, «Sacco di Roma». После этого он

исчез, но был чудом найден – *обретен*, по терминологии церковной истории. В XVII столетии платок замуровали в хранилище реликвий, которое Бернини устроил под куполом собора Св. Петра, а статуя св. Вероники работы Франческо Мокки показывает современному зрителю, какое сокровище там хранится.

Понтификам удалось сделать из «Вероники» настоящий предмет культа, объединявший в лоне Церкви, под покровительством курии, и многотысячные толпы паломников, и строптивых жителей Вечного города, и клириков, и мирян. Ланский «Спас на убрусе», который во Франции назвали «Святым ликом» (Sainte Face), попал в страну в середине XIII века, и обстоятельства этого небезынтересны. По преданию, аббатиса женского монастыря Монтрёйле-Дам по имени Сибилла попросила своего брата, Панталеона, тогда папского капеллана, а в будущем Урбана IV, прислать ей из Рима «Веронику». Брат, в качестве достойной замены, прислал именно эту славянскую икону со славянской подписью, никому ни о чем не говорившей. И все же экзотический для готического севера смуглый лик Христа и история странствия сделали свое дело, и образ стал предметом почитания, причем почитается на том же месте по сей день как местная, но связанная со всем христианским миром святыня[354].

Предметами почитания становились также иконы, которые считались спасенными во время иконоборческих гонений и, опять же чудом, обычно морем, попадавшие в Италию. Восточное происхождение, даже мнимое, очаровывало воображение и религиозные чувства западных верующих. В этом у икон много общего с мощами святых и другими христианскими реликвиями. Традиционно каждая церковь строилась для хранения мощей, то есть не может быть храма без хотя бы малой частицы почитаемой реликвии, этого материального знака присутствия Неба на Земле. Поэтому твердые останки святых до бесконечности дробили, продавали, дарили, выменивали, крали. Постепенно, как на Западе, так и на Востоке, моленные образы и реликварии, тоже украшенные изображениями, забрали у мощей часть их культовых функций и соответствующей харизмы, авторитета в глазах верующих.

Будучи зна́ком воплотившегося Слова, некогда явившегося глазам смертных, но теперь являющегося лишь в видениях, невидимого божества, икона представляет собой своеобразную тайнопись, иносказание. Она по определению – нечто недосказанное. Икона – завеса, за которой взгляд верующего может заметить сквозь просвет фрагмент небесной жизни, будь то

Рождество, Преображение или Страшный суд. Приоткрывая божественное, икона парадоксальным образом одновременно его скрывает. Этим отчасти объясняется привычная нам условность всех выразительных средств: черт лица, жестов, пропорций, цвета. «Неподражаемое подражание», «неподобное подобие» – такие оксюмороны, типичные для христианского богословия, применимы и для описания созданных этим богословием моленных образов, иконостаса или монументальных повествовательных циклов – фресок, мозаик, витражей. И в этом для религиозного искусства нет ничего странного, потому что без парадокса нет религии, нет веры и нет культа.

С «каноном» иногда связывают так называемую обратную перспективу в иконе. На самом деле она «обратна» по отношению к тоже условной «прямой», или «итальянской», перспективе, изобретенной в начале XV века. Эта последняя сама «обратна» по отношению к державшейся тысячу лет до нее иконной перспективе и к другим формам живописных проекций трехмерного пространства на плоскости, известных в истории искусства. В строгом смысле слова применение термина «перспектива» по отношению к средневековой живописи так же некорректно, как термина «пространство». Перспектива, как правильно заметила Ирина Данилова, предполагает взгляд *отсюда – туда*, построение удаленного от нашего глаза образа[355]. В иконе же точка отсчета, начало системы координат – взгляд божества на верующего созерцателя, из мира горнего, настоящего, вечного в мир дольний, бренный. В этом икона прямо противоположна классической картине, а метаморфозы итальянской перспективы в живописи постимпрессионизма и авангарда представляют собой в какой-то степени возвращение, причем зачастую сознательное, к предренессансным истокам европейской живописи, а то и к Египту.

Обратим внимание на материал, из которого изготовлена икона, также закрепленный традицией. По большей части это деревянная доска, иногда очень маленькая, даже миниатюрная, для домашнего пользования. Крупный формат предполагал всеобщее обозрение, парадность, как в храмовом пространстве, в богослужении, так и во дворцах и в палатах церковной и светской знати. Иногда иконы достигали поистине монументальных размеров, более двух метров в высоту, но почти всегда они сохраняли и сохраняют вертикальный формат. Тяготение к квадрату «Нерукотворного Спаса» можно считать исключением, подчеркивающим правило. Этот образ не повествует, а являет *истинный лик*, только его, поэтому даже плечам и шее здесь места нет. Квадратура круга здесь геометрически и, если угодно,

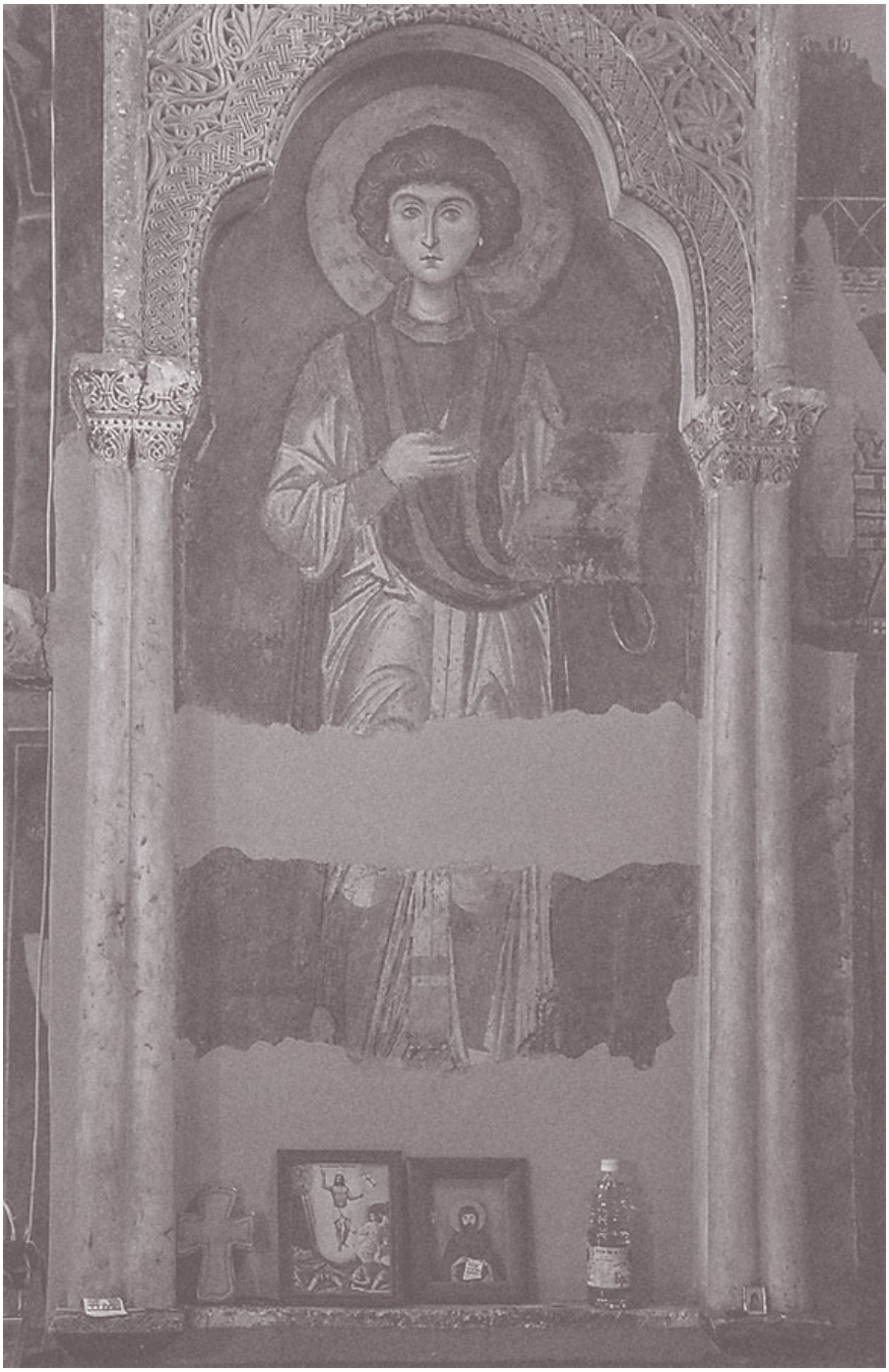
физиогномически оправдана.

В Италии в XIII столетии на основе византийской иконы, в «греческой манере», как ее потом назвали, сформировался особый тип почитаемого образа – алтарный. Богатые города Тосканы соревновались друг с другом как в размерах, так и в художественном совершенстве таких алтарей, а внутри городов соревновались между собой религиозные братства, аббатства, купцы и знать. Следуя рекомендации Альберти, флорентийские художники стали помещать в крупные композиции какого-нибудь святого, который поворачивался лицом к зрителю, как бы приглашая его войти вслед за ним в небесный чертог. В 1440-е годы Козимо Медичи заказал Беато Анджелико алтарный образ, на котором изображены Мария с Младенцем, ангелы, несколько святых, а его личный небесный покровитель, св. Косьма, смотрел прямо на зрителя – то есть прежде всего на заказчика, свято верившего в его заступничество. Ясно, что это произведение большого мастера, доступное широкой публике (не только монахам доминиканского монастыря Сан-Марко), было одновременно и манифестом политических притязаний фактического лидера республики, и его реальной покаянной молитвой, воплощенной в красках[356]. На протяжении всего Возрождения эти ретабли, или «палы», как их называли в Италии, оставались самым ходовым продуктом работы живописцев высочайшего уровня, предметом гордости и зависти, но и двигателем объективного прогресса в искусстве. Новшество же итальянцев по сравнению с Византией состояло в том, что икона обрела место на престоле, став визуальным «средостением» храма. На Востоке такого не было[357].

Вертикальность многое объясняет в том, как к иконам относились и как они использовались в богослужении на протяжении столетий: почитание выражалось в поклонах, целовании, коллективных молебнах и личных молитвах. Горизонтальное изображение новозаветной сцены рассказывало о событии, возводило его в ранг священной истории. Это, конечно, тоже в какой-то степени литургическая функция, но все же рассказу не станешь молиться, его хочется осмыслять, обращаясь умом и сердцем «во время о́но». Поэтому такой рассказ, называвшийся на Западе словом historia, стал прерогативой монументальной живописи – фрески, мозаики, а с XI века и витража. Иногда historia ограничивалась несколькими сюжетами, иногда выстраивалась в циклы, располагавшиеся на стенах и сводах. Умелое, продуманное сочетание сцен превращало интерьер храма в настоящее богословское и вероучительное послание[358].

При сравнении с такими циклами икона предстает, в первую очередь, изображением Спасителя, Вседержителя, Богоматери с Младенцем, праздника, зафиксировавшего какое-то событие евангельской истории, или святого. Поэтому повествование, библейское или житийное, строилось в иконе особым образом. Условность иконной композиции, лишь отчасти подражающей зримой реальности, даже сознательно от нее уходящей, в чем-то сродни умозрению. Икона «предельно умозрительна на уровне содержания и предельно материализована на уровне художественных средств его воплощения»[359]. Картина выстраивает мир за окном, краски, кисти и рука мастера объединяют усилия для того, чтобы зритель забыл, что перед ним – доска или холст: его взору являлся во всей красе земной мир. Чуждая по своей главной задаче какой-либо иллюзии, икона не скрывает своей предметности, того простого факта, что она есть доска. Зато явленный на этой доске мир только опосредованно связан с эмпирией, «живоподобие» в иконе – зачастую недостаток, как и многословие.

Бытовали и более редкие резные иконы из мрамора, слоновой кости, чеканные, тисненые, особенно популярные в Грузии. В монументальную настенную роспись сознательно включались опять же иконные, то есть моленные, почитаемые изображения, причем располагали их на видном месте, перед алтарем, но также на столпах и стенах. Такой обычай понятен: написанный или выложенный мозаикой на стене почитаемый образ можно было оскорбить и испортить, но нельзя было украсть. В кипрской церкви Аракос Панагии сохранились настолпные иконы Христа и Богоматери (1192). Таков же образ св. Пантелеймона в северомакедонском городе Нерези, написанный в 1164 году (илл. 113). Этот популярный врачеватель душ и тел, согласно преданию, получил свое имя, «Всемилостивый», прямо с небес, и это делало его в глазах верующих отличным заступником за ктитора, принца Алексея Комнина, за священство и за паству. Поэтому он предстательствует за них всех перед Христом, явленным в четырех куполах в четырех различных типах. Настенная, написанная фреской икона, помещенная как бы в монументальный кивот справа от алтаря, зримо являет эту функцию. Но, будучи посредником между землей и небом, его образ, как показывает Воислав Джурич, встраивается и в сложное повествование всей храмовой декорации[360]. Добавлю к этому, что святой, в этой своей посреднической функции, оказывается на равных с Богоматерью и самим младенцем Христом, изображение которых помещено в таком же киворе (сильно пострадавшем) по левую сторону от алтаря.



113. Святой Пантелеймон. Фреска. 1164 год. Нерези, Северная Македония. Церковь Св. Пантелеймона

Квинтэссенцией такого диалектического развития иконы на

Востоке стал иконостас. Его происхождение не вполне ясно, хотя некоторые факты очевидны. Его истоки – в относительно невысоких каменных алтарных преградах древних базилик, на которые иконы выставлялись по мере необходимости. Они активно участвовали в храмовом действе, но не выстраивались в стену, отделявшую мирян от алтаря. В соборе Св. Софии Константинопольской при крестоносцах, в XIII столетии, алтарная преграда стала выше. Возможно, сказалась привычка к масштабным, богато украшенным закрытым хорам в великих соборах Франции: здесь эти сооружения, по-французски jubé, действительно полностью отделяли клир от прихожан, таинство Евхаристии творилось внутри, мирянам же предоставлялся живописный или скульптурный рассказ из Священной истории. Как ни странно, после возвращения Византии грекам это новшество не было отвергнуто, но на Руси стало правилом, возможно, как считает Л.А. Успенский, под влиянием исихазма[361]. Именно здесь в XIV–XV столетиях иконы перестали быть вставками в преграду, но выстроились в стену из нескольких чинов.

В нижнем ярусе иконостас открывается в алтарное пространство главными, святыми вратами (которые часто неверно называют царскими) и двумя боковыми. Их открывание и закрывание регламентировано определенными моментами богослужения. Здесь же помещается местная икона, то есть изображение святого или праздника, которому посвящен храм. Над вратами помещается изображение Тайной вечери, поскольку перед ними верующий принимает причастие. Важнейший, выделяющийся крупным форматом чин – деисус (*греч.* déesis, «молитва»). Этот термин не совсем точно передает смысл композиции. Мария, Предтеча, апостолы, архангелы и, если хватало места, святители (греческие Отцы Церкви), то есть силы небесные и земные, действительно стоят в моленной позе перед Спасом в силах, судящим мир Богом, Христом Второго пришествия. Однако это не просто молитва, не каждодневная молитва верующего, помышляющего о Страшном суде. Именно в этой композиции очень важна идея вселенского заступничества.

Над или под деисусом стали помещать более скромный по масштабам праздничный чин, изображение годовых церковных праздников. В основном они соответствовали евангельской истории, а значит, напоминали верующему события, которые он знал по проповеди. На праздник соответствующую икону можно было вынуть и поместить в центре наоса для особого почитания, как делают и сегодня. Вместе с тем этот чин – метафора циклического времени, вмещающего в себя историю земного пути

Христа, того самого пути, по которому призван идти каждый верующий. Перед нами – рассказ о событиях, о таких событиях, которые (парадоксальным образом) произошли в конкретное время, но возвращаются к нам каждый год. Современникам Сергия Радонежского, Феофана Грека и Андрея Рублева стало очевидно, что с помощью икон можно рассказать всю историю человечества под эгидой вечности. Уже в начале XV века над праздничным чином выстроился чин пророков (Исайи, Иеремии и других), а в XVI столетии прибавился последний ряд – пра́отцев, то есть первых людей, описанных в Книге Бытия. Так к Новому Завету зримо присоединился предвещавший его Ветхий Завет.

Иконостас одновременно закрывает от верующих алтарь и, следовательно, часть богослужения. Но он же являет им всю историю человечества, от Адама на самом верху, иногда почти под куполом, до Второго пришествия в центре, в деисусном чине. В этом иконостас на смысловом уровне сравним с библейскими циклами, украшающими стены по обе его стороны – в наосе и в алтаре. Иконостас – именно стена из икон, и это многое значило в системе ценностей. Фреска пишется по квадратному метру в день, пока не высохла штукатурка, она очень важна, но она – лишь украшение и повествование, пусть и наделяющее храм смыслом, придающее ему неповторимый, индивидуальный облик. Икона в сравнении с ней – драгоценность, предмет почитания и поклонения. Более того, уже в Византии особо значимая икона в глазах ктиторов и верующих стоила чуть ли не дороже храма. Когда в 1547 году опустошительный пожар в Московском Кремле уничтожил убранство Благовещенского собора, «Никоновская летопись» отметила, что сгорел «Деисус письма Андрея Рублева». Видимо, после этого, как предполагают Э.С. Смирнова и В.Д. Сарабьянов, по приказу Ивана IV из какого-то другого храма сюда перенесли замечательный иконостас последних десятилетий XIV века, украшающий собор по сей день[362]. Если их предположение верно, нельзя не отдать должного эстетической чуткости молодого князя и его советников: пострадавший храм украсили иконами, стилистически очень близкими творениям Феофана Грека и его ученика Рублева, шедеврами времени расцвета московской школы[363].

Один из интереснейших вопросов, который иконе пришлось решать на протяжении ее многовековой истории, состоит в соотношении рассказа и образа человека или Бога, предназначенного для поклонения. Двухметровые фигуры «Деисуса…» Благовещенского собора поражали и поражают своей жизненной силой, парадоксальным разнообразием поз, выражений лиц, статуарным, по сути своей античным,

достоинством, духовной сосредоточенностью. Их ритм абсолютно упорядочен, все они склонились в молитве за человечество, их движения лаконичны, сведены к минимуму, но ни одно лицо, ни одно движение не повторяет другое в точности. Каждый из предстоящих индивидуален, каждый играет собственную роль в истории Спасения. Если угодно, это «образцовые» моленные образы для столичного храма. Сцена, пусть священная, наделенная сакральным, спасительным содержанием, все же остается сценой, повествованием, которое непросто сделать предметом поклонения. Тем не менее предметом медитации, сосредоточенного созерцания, возводящего «умный взгляд» верующего к небесам, иконный образ вполне мог стать. И для этого он тоже должен был не просто предъявлять канонический, «правильный» образ Христа или Марии, святого, узнаваемого по какому-то атрибуту, но рассказать историю так, чтобы в ней каждая обыденная деталь говорила о вечности.

Например, в сцене Рождества Христова можно видеть Иосифа, обручника Марии, задумчиво сидящего или стоящего в стороне от яслей, не смотрящего на Младенца, будто великое чудо его не касается. Перед Иосифом же, в профиль, изображается то ли пастух, то ли странник, что-то ему втолковывающий: небольшие рожки подсказывают нам, что это Лукавый, искушающий, как ему и положено, свою жертву разного рода сомнениями. Мы догадываемся, даже не зная соответствующих апокрифов, лежащих в основе такой иконографии, что речь идет о Непорочном зачатии, в котором неверующий теоретически может усомниться. Но это не значит, что Иосиф *действительно* сомневался или что праздничная рождественская икона иллюстрирует догмат[364]. Скорее перед нами – предостережение всякому сомневающемуся. Более того, сомневающийся верующий вправе уподобить себя этому Иосифу и, глядя одновременно на него, на переодетого Лукавого, на повивальных бабок, обмывающих дитя (одна из них, тоже сомневавшаяся, излечила отсохшую руку в воде), на умиротворенную фигуру лежащей Богородицы, на горящую в небе звезду и волхвов, наконец, на осла и вола за яслями, поразмышлять над смыслом происходящего. А если он человек образованный, то есть начитанный в Писании, он вспомнит, что вол с ослом, не известные Евангелиям, повествующим о Рождестве лаконично, появились здесь как иллюстрация к пророку Исайе: «Вол знает владетеля своего, и осел – ясли господина своего; а Израиль не знает Меня, народ Мой не разумеет» (Ис 1: 3). Вспомнит, задумается, уразумеет, исправится.

Можно было пойти еще дальше. На следующий день после

Рождества православная Церковь с древности празднует Собор Богоматери, то есть всем миром прославляет ее как Деву, родившую Спасителя. В конце XIII века появились изображения этого праздника, непосредственно связанного с Рождеством, но все же наполненного собственным *мариологическим* смыслом. Он посвящен именно Деве Марии. Около 1400 года для церкви Св. Варвары в Пскове было написано несколько икон очень высокого качества, две из них сегодня находятся в Третьяковской галерее. Одна из них представляет собой древнейшее из дошедших до нас изображений Собора Богоматери на территории России (илл. 114). Она вдохновлена четвертой рождественской стихирой, написанной в VIII столетии св. Космой Маюмским: «Что Тебе принесем, Христе, яко явился еси на земли яко человек нас ради? Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит: Ангели – пение, небеса – звезду, волсви – дары, пастырие – чудо, земля – вертеп, пустыня – ясли, мы же – Матерь Деву. Иже прежде век, Боже, помилуй нас»[365].

114. Собор Богоматери. Икона. Около 1400 года. Москва. Государственная Третьяковская галерея

Как этот текст связан с изображением? Иллюстрирует ли икона стихиру или идет дальше? Мария, в отличие от ее Сына, – просто человек, и стихира называет ее тем даром, который человечество принесло Богу в день Его воплощения на Земле. К человечеству присоединяются силы земные и небесные, волхвы несут дары, пастухи дивятся. И вместе с тем песнопение, обратим внимание, представляет собой и моление о милости и обращается

к *предвечному* Богу, «иже прежде век». Средневековый иконописец размышлял над смыслом праздника и его молитв, над богослужебными текстами, слушал проповеди неизвестных нам священников, вообще жил при церкви или монастыре. Он решил соединить некоторые мотивы из Рождества – ясли, пещеру (вертеп), волхвов, звезду, на которую они указывают, пастухов, ведомых ангелами, – с тем, о чем говорится в стихире. Поэтому здесь появляются две полуобнаженные женские фигуры с растрепанными волосами, «Земля» и «Пустыня», также приносящие свои дары, и они тоже умиротворяются с рождением Младенца. «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» (Лк 2: 14) – поется в самой известной рождественской стихире.

Три мужчины в стихарях, юноша, средовек и старец, судя по всему, поют стихиру, хотя, если они просто певчие, неясно, зачем им посохи. Юноша слева, видимо, чтец, хотя логично было бы видеть с книгой в руках гимнографа: на более поздних изображениях, например, на фресках Дионисия конца XV века, мы увидим здесь св. Космy и св. Иоанна Дамаскина. Непонятно также, кого являет нам пляшущий юноша справа, хотя инстинктивно хочется трактовать его танец как такое же выражение радости, какое звучит в стихире, когда она поется. Музыкален на этой иконе даже алый трон с необычной белой завесой. Этот невероятно интенсивный цвет повторяется на всем поле иконы, словно контрапункт в большой музыкальной теме, и подобные аналогии с музыкой в данном случае абсолютно оправданны. Знаменный распев даже в праздник, даже в *ликовании* сохранял и по сей день сохраняет спокойную размеренность и духовную сосредоточенность, его торжественность никогда не переходит в парадность.

Ритму красного вторит ритм *пробело́в*, легких вспышек белого, которые призваны в прямом смысле оживить аскетические темные тона ликов и разверзшейся земли, занимающей почти всю икону. Действительно, темнокоричневый цвет карнации противоестественен и редок даже для иконописи. Он не является уникальной чертой Пскова, как предполагала О.С. Попова[366], но все же темная гамма в живописи XIV–XVI веков – особенность местной школы, особенность, за которой стоит, видимо, какой-то свой умственный и душевный настрой, аскетический и эстетический одновременно. Между тем, если приглядеться к образу с близкого расстояния, осознаёшь, что эта парадоксальная, вроде бы неуместная для праздника аскетичность, подчеркнутая сумеречность красок, не делает картину мрачной. Напротив, понимаешь, что божественный, *нетварный* свет разливается по

всей Земле, разверзает ее у нас на глазах, вызывая удивление у ангелов, пастухов – и у нас самих, если мы готовы смотреть на это чудо «умными глазами».

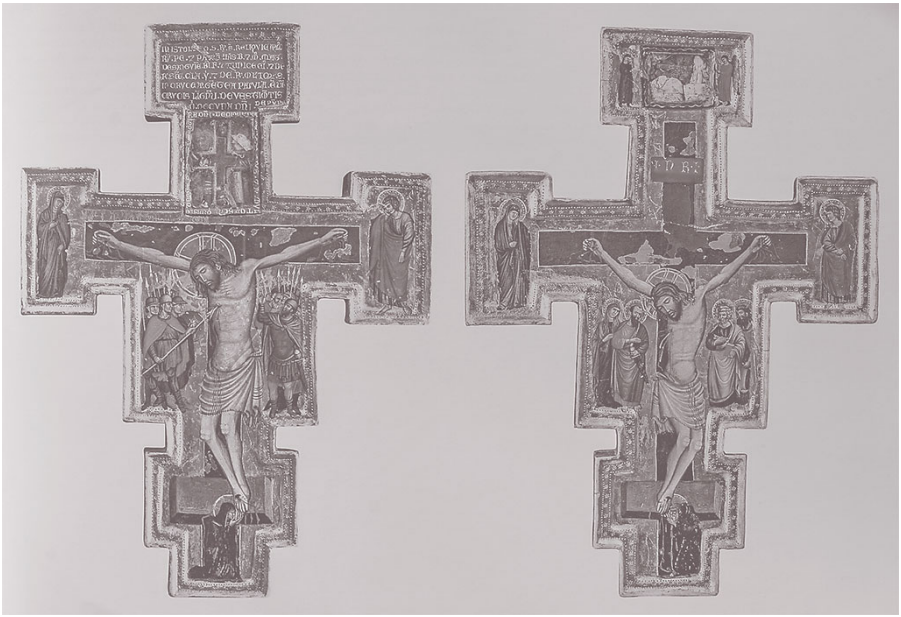
Довершает этот поразительный рассказ то маленькое обстоятельство, что Иисус изображен здесь дважды: в яслях в виде запелёнатого младенца, под наблюдением вола и осла, и вроде бы на руках у Марии. Однако держит ли она Сына на руках? Правильнее было бы сказать, что она Его вмещает, как о том периодически говорят богослужебные тексты. На лоне Богоматери изображен Христос Эммануил, оплечный «портрет» Младенца в восьмиконечной «славе». Свечение этой «славы» словно расходится по мафорию Марии царственным золотым а́ссистом. Применение в «Соборе Богоматери» именно такой иконографии «Богородицы Знамение» не встречается, обычно она именно держит дитя на руках. Однако такое применение объяснимо. Вопервых, как новорожденный Младенец Иисус уже изображен здесь в яслях, во-вторых, Эммануил на лоне Марии указывает на то, что Боговоплощение предсказано пророками, пребывает вечно в божественном промысле. Таким образом, два временны́х пласта, точнее, историческое, человеческое время и вечность, соединяются в рамках одного сюжета. Это соединение вдохновляется конкретными текстами и конкретным праздником, художник повествует, но вместе с тем он богословствует и призывает на молитву: предвечный Бог и воплотившийся Богочеловек в одном лице, Тот, к Кому обращается стихира и с ней – коллективная молитва прихожан Варваринской церкви, находится в безусловном смысловом центре композиции.

Загадка псковской иконы, помимо прочего, состоит еще и в том, что мы совсем мало знаем о духовной жизни Пскова того времени по письменным свидетельствам. Местное монашество, в отличие от католического, не предавалось богословствованию на пергамене и очень редко излагало свой духовный опыт на письме – он передавался от старших к младшим в реальной жизненной практике. Однако удивительно экспрессивный стиль этой иконы, как и сложность ее иконографии, красноречиво говорят о напряженной духовной работе поколений монахов и мирян, воспринявших опыт греческих исихастов XIV века. Этот опыт разными путями дошел как до св. Сергия, так и до Феофана Грека и Рублева.

Мы увидели, как всем понятный, легко узнаваемый евангельский сюжет под кистью иконописца обретает новые смыслы, обертоны, особую эмоциональную окраску в зависимости от общей композиции, выражения лиц и ликов, присутствия или отсутствия тех или иных персонажей. Фактически для всех

важных сцен икона располагала как развернутыми, так и сокращенными композициями, или, как иногда говорят, изводами. Возьмем конкретный пример: распятие. Крест, как известно, – основной христианский символ именно потому, что реальный крест, поставленный римскими солдатами на Голгофе в Иерусалиме, стал орудием убийства Иисуса и, тем самым, знаком спасения всего человечества через Воскресение Христа. Простейший крест, пересечение двух линий или палок, уже есть своего рода икона, во всяком случае моленный, почитаемый образ. Неслучайно и то, что постепенно крест лег в основу архитектурного плана церкви. Между тем вариациям на тему креста и распятия несть числа.

В Центральной Италии в XIII – начале XIV века, под влиянием францисканской религиозности, распространился настоящий культ Страстей. Верующие стремились подражать Христу в его земных страданиях: бурно развивавшееся и повсеместно распространенное изобразительное искусство должно было помогать им в этом жизненном подвиге. В Городской пинакотеке Сполето хранится созданная в Умбрии икона «Распятие» (илл. 115), с традиционным для иконы левкасом (углублением с бортиком), но по форме – это сложный, многогранный крест. Его небольшой формат, 49 × 39 сантиметров, говорит о том, что перед нами – предмет личного благочестия. Но мастерство, с которым он сделан, и, главное, ценнейшие по тем временам реликвии, врезанные в доску в верхней части, над головой Распятого, и хорошо видимые, свидетельствуют, что это – настоящее сокровище. Надпись разъясняет, какие именно мощи здесь хранятся. Такая выносная икона-реликварий использовалась, видимо, во время крестного хода и других религиозных процессий, в то время весьма распространенных.



115. Распятие. Икона-реликварий. Около 1300 года. Умбрия. Сейчас: Сполето. Городская пинакотека

С обеих сторон изображены два разных момента Распятия. На лицевой стороне (илл. 115, слева) где под хрусталиком видны мощи, фигура Христа показана в момент его смерти: справа от него легионер протыкает ребро Спасителя копьем (Ин 19: 34), из раны брызжет кровь, слева от него сотник Лонгин указывает на Распятого, тем самым свидетельствуя о его божественности (Мк 15: 39). Апокрифическая литература, хорошо известная в те времена, на самом деле идентифицировала обоих персонажей, упоминаемых двумя Евангелиями, уверовавший сотник признан святым, его копье с одним из гвоздей – инсигния Священной Римской империи. Тем не менее оба здесь – без нимба, а за ними можно видеть многочисленных воинов и других свидетелей божественной драмы. По сторонам от креста, на уровне балки, в специальных прямоугольниках помещены фигуры плачущих Богоматери и апостола Иоанна Богослова. У подножия креста стоит св. Клара Ассизская, сподвижница св. Франциска, и, как и он, основательница нищенствующего ордена (кларисс). Припадая к проткнутым гвоздем стопам умирающего у нее на глазах Христа и проливая слезы, она одновременно присоединяется к его страданиям сама и приглашает к этому верующего[367]. Тот, в свою очередь, может сконцентрироваться на монументально, мастерски написанной фигуре Христа, а может, сохраняя молитвенное напряжение, переводить взгляд с мощей на фигуры участников, вызывая в памяти хорошо известные ему события и

заново их переживая.

На обороте иконы-реликвария (илл. 115, справа) зритель мог увидеть уже умершего Христа в окружении свв. Марии Магдалины, Петра, Павла и Иоанна Предтечи. Из них, как известно, по крайней мере двое, Павел и Предтеча, не могли присутствовать при реальном распятии. Этот анахронизм вполне типичен для иконного хронотопа и для всего христианского искусства, хотя обязательным вовсе не был. Изображенные события и люди – одновременно с нами – и не с нами, здесь – и *там*, вчера, сегодня, завтра и во веки веков. Святых мы узнаем по атрибутам: распущенным волосам кающейся Магдалины, мечу Павла, ключу Петра, власянице Иоанна, видимым стигматам св. Франциска. Они предстоят за все грешное человечество перед Распятым, который, как знали и знают верующие, будет судить это человечество. Одно библейское событие всегда свидетельствует и о других библейских событиях, а начало времен уже предвещает конец света. Таково христианское представление о времени, выработанное средневековыми мыслителями и переданное нашему времени богослужебной практикой всех христианских конфессий.

Ту же условность всех временны́х и пространственных координат выполняет и бросающееся в глаза несоответствие масштабов фигур: своим присутствием они указывают на обстоятельства события, произошедшего на Голгофе, а тем, что они в три раза меньше главной фигуры, приглашают нас обратить все свои помыслы не на рассказ, а на иконный, почитаемый образ Спасителя – именно поэтому перед нами не картина, а икона. Таковы же житийные иконы, пришедшие на Запад и на Русь из Византии в XII столетии: фигура святого, чаще всего в полный рост, помещена в центр вертикальной композиции из квадратных клейм, повествующих о различных событиях его жития. Земную жизнь святого верующий призван созерцать одновременно *во* времени и *вне* его, ибо святой по определению уже не с нами, а на небесах, его земной путь, как всегда можно видеть по выбору сцен, – преддверие райских кущ, которых он сподобился. Как назидательно, «душеспасительно» любое житие, памятник агиографии, так же назидательна икона Распятия, Девы Марии или святого «в житии». И очевидно, что именно этот тип, очень полюбившийся во всей византийской ойкумене, гармонично сочетал в себе функции молитвы, сосредоточенной на конкретной фигуре, и благочестивого, медитативного чтения.

Такую многоплановость и многозначность иконы всегда следует учитывать при ее описании и анализе, однако не следует пытаться вычитать во всякой иконе целую семиотическую

систему. Своим подчинением набору знаков она, конечно, входит в систему коммуникации между людьми, с одной стороны, и между человечеством и божеством – с другой. Однако, как в любой художественной традиции, есть иконы мастерские, есть второразрядные, есть посредственные, неканонические и даже еретические. В Новое время фантазии художников и заказчиков зашли так далеко, что это, по хлесткому выражению современного исследователя, привело к настоящему «иконографическому беспределу». Каверз и инакомыслия хватает и в средневековом христианском искусстве, отразившем развитие западной ментальности[368].

Степень смысловой нагруженности в иконах может сильно различаться. Но есть иконы гениальные, не поддающиеся однозначному толкованию и, возможно, именно поэтому обретшие совершенно особый статус. «Богоматерь Владимирская» служит одним из важнейших духовных символов России со времен Андрея Боголюбского, это константинопольский образ высочайшего качества и огромной духовной силы. К сожалению, в относительно сохранном виде до нас дошли только лики Марии и Младенца, но девять веков истории Церкви и государства незримо присутствуют в этой иконе, создают ее ауру.

Другое дело – «Троица», традиционно приписываемая Андрею Рублеву, созданная в первой четверти XV века для главного храма Троице-Сергиевой лавры (илл. 116). Она – настоящее богословие, воплощенное в живописи, одновременно плод личного пути большого художника и результат развития византийско-русской духовной традиции, лишь отчасти объяснимое вероучительными или богословскими текстами того времени. Истоки стиля рублевского круга и процветавшей в его время московской школы еще сто лет назад резонно увидели в Палеологовском ренессансе рубежа XIV–XV веков, в росписях церквей Мистры, в сохранившихся мозаиках и фресках константинопольских монастырей Паммакаристос и Хора, нынешних Фетхие-джами и Кахрие-джами[369]. Сегодня в «Троице», «Звенигородском чине», иконах «Деисуса…» Благовещенского собора Кремля и в связанных с ними произведениях различают как общевизантийские тенденции, так и чисто русские черты. Эти последние связывают с личным дарованием Рублева и с опытом прп. Сергия и его многочисленных последователей, которых работавший в монастырях и в Кремле мастер хорошо знал.

116. *Андрей Рублев* (?). Троица. Икона. 1422–1427 годы. Москва. Государственная Третьяковская галерея

Недавно выяснилось, что «Троица» и «Звенигородский чин», всегда приписывавшийся Рублеву, произведения одинакового уровня исполнения и высочайшего качества, очень схожие по стилю, принадлежат двум разным иконописцам. Слишком велики различия чисто технического свойства: «Звенигородский чин» в чем-то даже противоположен «Троице». За этими техническими различиями стоят и разные по выучке, опыту, манере работы и, может быть, даже характеру мастера. Мы не так уж много знаем о самом знаменитом древнерусском художнике, но сопоставление всех обстоятельств, письменных и стилистических свидетельств

приводит исследователей к выводу, что Рублев не мог работать в Звенигороде в момент создания иконостаса для местного собора. Но «Троица», судя по всему, все же принадлежит его кисти[370].

Рублевская «Троица» – одновременно храмовая икона для собора Троице-Сергиевой лавры и подношение преподобному ее основателю, чьи останки в этом соборе были тогда, в 1420-е годы, перезахоронены во вновь воздвигнутом каменном соборе. То есть это образ моленный, поминальный и богословский. Конечно, каждая икона, как я попытался показать, богословствует, поскольку повествует о божественном[371]. Но уровень богословствования зависит как от сложности сюжета, так и от мастерства исполнителя. Троица в этом плане – сюжет особый. Это важнейший догмат, который в Писании, однако, не открыт, а показан, с точки зрения христиан, лишь прикровенно, в притчах, метафорах, отдельных высказываниях или событиях. Потребовалась напряженная работа многих поколений мыслителей, потребовались пререкания, споры, расколы, чтобы учение о Троице сформировалось более или менее определенно. Вопрос о соотношении в ней трех божественных лиц в Символе веры оказался столь принципиальным, что лег преградой для диалога Востока и Запада вплоть до сегодняшнего дня.

Тем не менее Троицу, конечно, изображали как на Востоке, так и на Западе[372]. Андрею Рублеву же нужно было создать икону, которая воплотила бы в себе, согласно догмату, духовный опыт его наставника, обновившего не столько представления о Троице, догматику, сколько культ, литургию, живую духовную практику под эгидой почитания троического божества. Рублев взял всем хорошо известный, легко считывавшийся современниками сюжет: три ангела являются к праотцу Аврааму и Саре в Мамврийской роще, старики радушно и благочестиво их принимают и приказывают слуге заколоть теленка, чтобы накормить путников. Один из ангелов предрекает Саре рождение ребенка, что вызывает у немолодой женщины ироническую улыбку, сомнение, но пророчество сбылось, человеческий род не прекратился на Аврааме. Следуя за текстом, средневековые художники изображали сцену в роще, наделяя ее тринитарным смыслом. Однако изображение события – правоверное следование букве Писания, не более. Перед Рублевым стояла более сложная задача: ему нужно было изобразить догмат, наделив его живым духовным содержанием. Для этого он из всех деталей оставил минимум. За фигурами ангелов, почти одинаковых лицом, но в разной одежде, высятся дом, древо и скала, ангелы сидят за довольно условным столом[373], на котором стоит чаша с головой тельца, ветхозаветного символа жертвы. Ни Авраама, ни Сары, ни

слуги, ни столовых приборов. Только молчаливый диалог между ангелами, за которым зритель должен был услышать отзвук предвечного совета о судьбах мира, идущего внутри Троицы.

У зрителя возникает естественный вопрос, кто есть кто. По этому поводу с XX века ведутся споры. Все сходились и сходятся на том, что ангел справа – Святой Дух. В центральной фигуре вроде бы резонно видеть Сына: он обращается к Отцу, как в Гефсиманском саду, с вопросом о чаше, которую ему предстоит испить, смиренно склонив голову, подчиняясь отцовскому решению. Отец, ангел слева, благословляет ту же жертвенную чашу и передает свое решение Святому Духу, чтобы через него придать Сыну сил для последнего земного подвига. Святой Дух обращает взор на чашу, тем самым исполняя решенное на божественном совете. Догматически это верно: Святой Дух зримо исходит только от Отца, у католиков – и от Сына. Поэтому, например, в замечательной и богословски тоже очень сложной алтарной картине французского художника Ангеррана Картона «Коронование Девы Марии» (1453–1454), где Троица коронует Богоматерь, голубь Святого Духа крыльями касается уст Отца и Сына, изображенных абсолютно одинаковыми, следуя принципу изоморфизма[374].

Ангелы и у Рублева обладают почти одинаковыми ликами, но есть в них и некоторые нюансы выражения, впрочем, трудно толкуемые: у всех немного разный наклон головы, центральная фигура расположена чуть более фронтально, чем боковые, но вместе с ангелом справа центральный ангел явно склоняется к ангелу, сидящему слева, тем самым выделяя его. Ни один из них не смотрит на зрителя, что тоже важно: зрителя не приглашают к прямому диалогу, хотя канонически это было возможно[375]. Крылья соединяют между собой фигуры, силуэты которых, однако, не соприкасаются, и этот прием тоже мог читаться как отражение догмата о неслиянности и нераздельности Троицы. Все в равной мере исполнены божественного, небесного, непоколебимого покоя и человеческой, земной теплоты: таков «почерк» и, видимо, духовный настрой Рублева и живописцев его круга. Даже по сравнению с Феофаном Греком разница налицо: достаточно сравнить рублевскую «Троицу» с фреской Феофана в церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде (1378), образом огромной духовной силы, но иным по эмоциональному строю[376].

Проблема, однако, в том, что некоторые троические иконы XIV–XVI веков сохранили подписи трех лиц, канонически не требовавшиеся и даже запрещавшиеся (например, Московским Стоглавым собором в 1551 году). Согласно этим надписям в

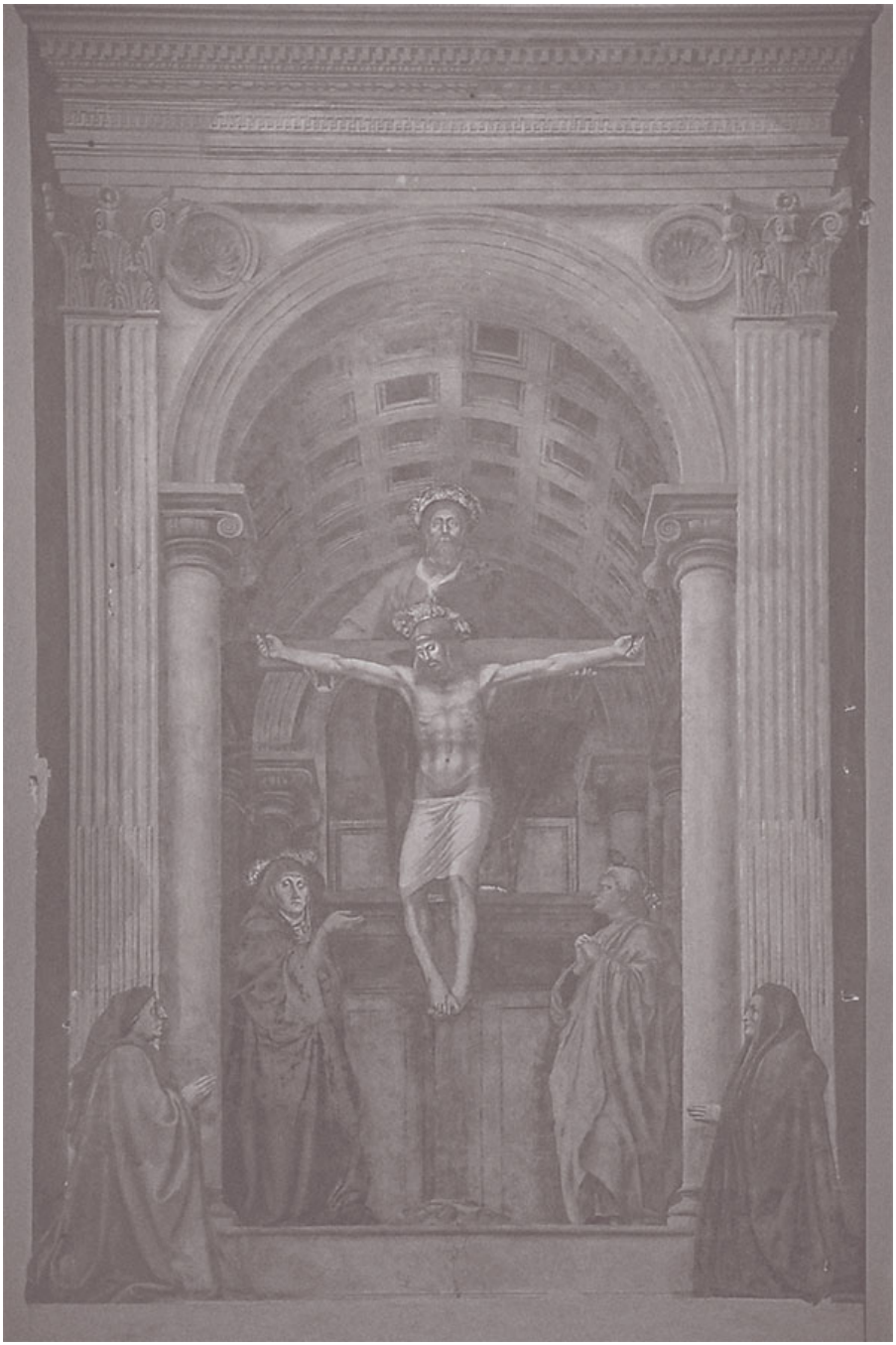
центральной фигуре все же видели Отца. Но знали и о том, что «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1: 18). Поэтому и Отца подписывали одновременно Сыном и Отцом. В такой парадоксальной логике Сын оказывался изображенным дважды, как Сын в прямом смысле и как образ Отца. Современного зрителя, подходящего к иконе со своими вопросами, этот парадокс смутит, смущал он и наших предков. Поэтому Стоглавый собор велел «писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андреи Рублев и прочии пресловущии живописцы, и подписывати Святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти»[377]. Из этого ясно, вопервых, что автор изначально не задумывал четкого обозначения лиц, вовторых, что другие, напротив, претворяли и собственные или чьи-то замыслы и проясняли их с помощью надписей. И в этом – еще один парадокс иконы. Она нуждалась в надписи уже в ранние века, и традиция эта сохранялась на Востоке и на Западе. Некоторые надписи были совсем краткими, вроде имен святых, названий праздников, сокращенных обозначений Богоматери и Христа, иные – довольно пространными. Икона становилась полем визуальной и словесной проповеди одновременно. В рублевской «Троице» все наоборот: ее молчание должно было красноречиво о чем-то вещать. Но о чем?

Так ли и впрямь важно, кто из двух ангелов Отец, а кто Сын? Мы трактуем язык жестов и взглядов, чтобы опознать их, но трактуем, исходя, часто сами не замечая, из того, что мог бы подумать, почувствовать и сказать Отец, а что – Сын. Мы видим в доме знак божественного домостроительства (*греч.* икономия), в древе – мамврийский дуб и пророчество о Кресте, в скале – символ трудного духовного восхождения, в котором помогает Святой Дух. Но в деле Спасения, то есть тоже домостроительства, главенствующая роль Сына была очевидна уже ранним Отцам Церкви, которых на Руси знали и чтили. Тогда опять же выходит, что слева – Сын, а царственный клав на плече центрального ангела, который мы встречаем в образах Младенца на руках у Марии, оказывается атрибутом Отца. «Видевший Меня видел Отца» – говорит Спаситель в Евангелии от Иоанна (Ин 14: 9), и эту связь с Отцом Сын сам не раз подчеркивает. Иконописец и его учителя должны были воспринимать слова Спасителя всерьез, поэтому для них видимый парадокс, принципиальная недосказанность были нормой жизни и формой мысли о Боге.

Главное, что бросается и всегда бросалось в глаза в рублевской «Троице», – это, конечно, чаша, точнее, *мотив* чаши. Ангелы справа и слева своими фигурами образуют чашу, внутри которой оказывается центральный ангел, и это – еще один

аргумент в пользу прочтения центральной фигуры как Сына. Но почему именно чаша? Потому что на столе стоит не Авраамова трапеза, а чаша с жертвенным тельцом, словно иллюстрация концовки 50-го псалма, регулярно читавшегося в церкви: «Тогда благоволиши жертву правды, возношения и всесожигаемая: тогда возложат на олтарь Твой тельцы» (Пс 50: 21). Типологическое прочтение ветхозаветного события как пророчества о Распятии, о крестной жертве известно в искусстве с ранних времен, как минимум с мозаики в Сан-Витале (ок. 540 года), где ангелы держат в руках хлеба́ в виде гостии[378]. Очевидно, что догмат Троицы осмысляется Рублевым в неразрывном единстве с Евхаристией, то есть жертвой, принесенной Богом ради людей и постоянно переживаемой всеми прихожанами во время причастия.

На Западе Троица могла изображаться и осмысляться в связи с Сотворением мира, но могла и в таком же жертвенном ключе, когда стол Авраама превращался в алтарь: Франсуа Бёспфлюг резонно назвал такой тип изображения «алтарной Троицей», Trinité à l'autel[379]. Однако о развитии догмата и его изображения западными художниками рублевский круг знал очень мало. На обратную связь – передачу московского опыта на Запад – рассчитывать вовсе не приходилось. Достаточно сопоставить нашу «Троицу» с не менее новаторской и наполненной смыслами «Троицей» Мазаччо (илл. 117 на с. 307), созданной в те же годы во Флоренции, чтобы понять, какими разными путями шли два великих современника. При этом оба решили раскрыть великую тайну божества в крестной смерти Христа[380].



117. *Мазаччо*. Троица. Фреска. 1425–1427 годы. Церковь Санта-Мария-Новелла. Флоренция

Два великих современника Рублева и Мазаччо, Хуберт и Ян ван Эйки, загадали своим современникам не менее сложную загадку, создав алтарный полиптих, который мы называем

Гентским алтарем, или Алтарем мистического агнца (1432). Его центральная фигура – безусловно Бог, Вседержитель, сидящий на троне в окружении Марии и Крестителя. Черты Его лица были узнаваемы для глаза фламандца XV века. Но видел ли он в этой фигуре Отца? Или Иисуса Христа? Или Троицу, показанную в одном лице? Различные – и в чем-то друг другу противоречащие – атрибуты не позволяют сегодняшним ученым ответить на этот каверзный вопрос однозначно. Троицу могли изобразить в одном лице, как единого Бога, но тогда непонятно, почему в общей композиции фигурируют голубь и закланный на престоле агнец. Более того, стремящееся к максимальной точности иконографическое прочтение может приводить к богословской несуразице: отождествлению второго и третьего лица с первым[381]. Очень может быть, что и заказчик, Йос Вейдт, и восхищенные современники признавали эту амбивалентность, заранее заданную неопределенность в этом гигантском для своего времени моленном образе, причем в отображении догмата, который, казалось бы, не терпел никаких неясностей.

Теперь вернемся к Рублеву. Мотив жертвенной чаши – очевидный для невооруженного глаза факт. Он даже побуждал некоторых историков искусства видеть в «Троице» своего рода евхаристическую икону, сводить весь ее смысл к богослужебным практикам[382]. Видимо, это отчасти верно, ведь функционально эта икона – моленный образ в иконостасе. Но, как я попытался показать, он – нечто большее. Идеологическое, государственное значение лавры и ее главной иконы привело к тому, что уже Иван Грозный подарил ей такой оклад, который полностью скрыл от глаз всю только что описанную недосказанность и таинственность. Сохранившийся по сей день оклад Бориса Годунова, видимо, верно следует его стилистике. Алтарь здесь превращен в царскую трапезу, библейские путники – в разодетых гостей, скала зрительно полностью слилась с древом, из чаши убрана голова тельца, центральный ангел благословляет не ее, а какое-то блюдце с ложкой. Молчаливый диалог взглядов скрадывается блеском украшенных каменьями нимбов, а жесты рук попросту лишены смысла. Федор Борисович Годунов добавил панагию на шею центральному ангелу, Михаил Федорович Романов – роскошные *цаты*. В таком виде икона выполняла свою литургическую функцию до 1918 года[383].

Ясно, что, при всем почтении к авторитету Андрея Рублева, богословские тонкости его «Троицы» мало кого волновали с XVI века. Это вовсе не значит, что иконе плохо молились или ее недостаточно почитали. Важно констатировать, что почитание и «прочтение» – не одно и то же, причем как в религии, так и в

науке. Интересно, что современные католики осознали это едва ли не лучше, чем искусствоведы, и точно лучше, чем греки, которым, кажется, не пришло в голову Рублеву подражать, ни до падения Константинополя, ни после. Между тем он воплотил и их многовековые искания. Сегодня репродукцию «Троицы» можно легко встретить в католических храмах, зачастую неподалеку от алтаря, выставленную, конечно, не для целования или иных форм почитания (они среди католиков не приняты), но, возможно, как знак искомого многими единения между Востоком и Западом.

# Искусство – философия – картина мира

Мы не можем сказать определенно, с какого момента человек

начал задавать себе разного рода вечные вопросы – о жизни, смерти, любви, то есть те вопросы, которые решает дискурсивная мысль. Мы привыкли выражать ее в словах, фразах, устно и на письме. Философия, наряду с художественной литературой и магическим, литургическим словом, представляет собой упорядоченный способ разрешения проблем, волнующих цивилизацию, вопросов как физических, так и метафизических. Она отличается от искусства тем, что не обязана опираться на материальный образ, более того, тяготеет к абстрагированию от него. Платон не питал особых иллюзий насчет произведений искусства: истинный искатель мудрости в них ничего бы не нашел. Однако можно привести множество примеров того, как философы высоко оценивают познавательную функцию этих произведений, ссылаются на взгляд художника, хвалят или трактуют искусство в целом, от древности до наших дней, от Аристотеля до Жака Деррида и Жан-Люка Нанси.

Джордано Бруно в итальянском диалоге «О героическом неистовстве» (1585) периодически облачается в одежды «философа-живописца». Более того, без осознания фундаментальной роли, которую образы (*лат.* imagines) играют во всей его «новой философии», нельзя понять, почему он собственноручно резал гравюры для своих латинских трактатов, не смущаясь их несовершенством: великий Ноланец мыслит образами и с их помощью формирует новый взгляд на мир[384]. Его соотечественник Джамбаттиста Вико, сделавший для гуманитарных наук то же, что Бруно для космологии, начинает свои «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) с пространного истолкования аллегорической картины, помещенной на фронтисписе.

Около 1800 года Шеллинг называл искусство «единственным верным глашатаем философии, и вместе с тем ее главным свидетельством». Гегель реконструировал историческое развитие художественных форм с такой тонкостью, которая поражает, учитывая прежде всего то, что в мировом искусстве ему на самом деле было доступно относительно немногое. В середине XX века Морис Мерло-Понти писал, что метафизика присутствует в каждой картине. Мартин Хайдеггер посвятил специальное исследование «истоку художественного творения», к нему мы еще вернемся. Мишель Фуко читал лекции о Веласкесе, Магритте и Эдуаре Мане, дав оригинальное прочтение его последнего шедевра – «Бара в Фоли-Бержер»[385]. Этот список нетрудно было бы продолжить.

Таким образом, отношения между философией и искусством представляют собой отдельный вопрос, волнующий как

философию, так и искусствознание. В последнем по этой причине в наши дни выделяется *теория искусства*. Она, естественно, связана с другими отраслями, она не чужда анализу памятников и другим насущным задачам науки об искусстве. Но все же ее предмет – не в самих произведениях художественной деятельности. Теория искусства, скорее, связывает произведения искусства и творчество с другими гуманитарными науками, в особенности с философией.

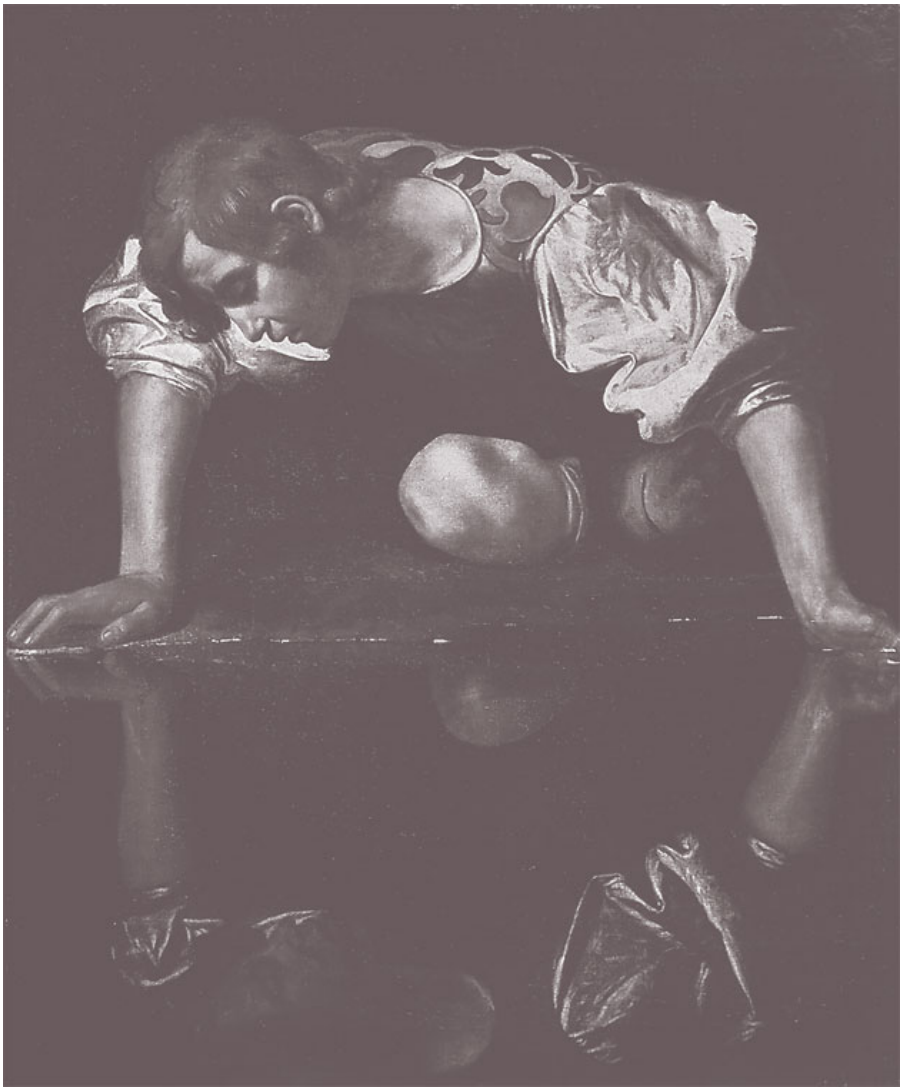
Дело не только в эстетике, отрасли знания, возникшей в XVIII столетии и специально изучающей представления о красоте. Безусловно, эстетика объединяет философию и историю искусства естественным образом. Более того, в XIX столетии, когда на стыке целого ряда гуманитарных наук возникло искусствознание, его философские основания сильно повлияли на всю его структуру, задачи, язык, особенно в Австро-Венгрии и Германии. Задача историка искусства, однако, не в том, чтобы признать эти общечеловеческие основания двух видов духовной деятельности, а в том, чтобы этому признанию дать более или менее твердые методологические ориентиры. Мы понимаем, что всякий философский трактат следует анализировать, исходя из его контекста, источников, направленности, видеть в нем как целое, так и набор приемов, аргументов. Точно так же мы подходим к произведению искусства. Тем не менее любого из нас серьезный памятник настраивает, что называется, на «философический» лад. Поэтому и поиск некоего вечного, общефилософского смысла в том, что изображено, вполне закономерен. Это тем более естественно в случаях, когда художник сам рефлексировал над своим творчеством и до нас дошли плоды этой рефлексии в виде писем, трактатов, программных выступлений. Среди таких философствующих и пишущих художников – Пьеро делла Франческа, Гиберти, Дюрер, Леонардо, Шитао, Хогарт, Делакруа, Ван Гог, Малевич, Кандинский, Мондриан, Пригов. И это далеко не все. Даже если философом в строгом смысле никто из них не был, конечно, очевидно, что их записанные словами мысли объясняют и что-то в их творчестве, в их художественном наследии. Но значит ли это, что тексты этих художников отражают их мировоззрение *так же*, как их картины? И еще: если художник не рефлексировал, а просто творил, значит ли это, что в его картинах философии заведомо меньше или нет вовсе?

Не менее заманчиво находить параллели, объединяющие конкретное произведение искусства и конкретный философский трактат, например, созданные в одном и том же историческом контексте. Но как мы можем утверждать, что *вот этот*

стилистический прием художника соответствует *вот этому* повороту мысли философа? Проблема не только в том, чтобы отобрать «параллельные» части, но и в само́й сложности целого, в том, что части, детали, на которых мы выстраиваем целое, например, стиль мастера или эпохи, обладают разным весом внутри целого, в масштабе эпохи. Один историк искусства сопоставляет Спинозу и Рембрандта – его сопоставление выглядит заманчиво. Его коллега ставит рядом Спинозу и Вермеера – и тоже звучит убедительно. Вермеер и Рембрандт – очень разные гении, объединенные, вместе со Спинозой, единым *контекстом*: Голландией Золотого века. Но всё же все три гения слишком разные[386]. Как быть? Одно из сравнений неверно? Или можно решить спор, «выдав» Рембрандту в братья по разуму француза Паскаля, а Вермееру оставив Спинозу? Или логичнее соединить француза Декарта с французом Пуссеном, тоже современников и подданных одной короны?

Около 1600 года молодой Караваджо произвел в Риме небольшую революцию в живописи, которую считают рождением то барокко, то реализма (более точно – *веризма*), то «современной живописи». И тогда же, 17 февраля 1600 года, на площади Цветов сожгли Бруно. Масштабы художественной революции первого и интеллектуальной революции второго, особенно при телеологическом взгляде из нашего прекрасного сегодня, по-своему сопоставимы. Поэтому, хотя от Караваджо до нас почти не дошло никаких «высказываний» и его интеллектуальный бэкграунд довольно туманен, историки искусства уже несколько десятилетий ищут связи. Поскольку фигура эта, мягко говоря, амбивалентна, трактовки его творчества тоже расходятся диаметрально. Одни видят в его картинах выражение религиозного духа Контрреформации с ее пафосом выражения таинств и священной истории на языке масс, другие – принципиальное неверие сциентистского толка. Современная исследовательница Марина Свидерская попросту излагает своими словами основные положения Бруно, Галилея и Кампанеллы, затем констатирует «поразительное совпадение творческой эволюции Караваджо с духовным опытом его великих современников». Его «натюрмортное описание», сообщает она, близко «по предпосылкам и результату» к «рациональному эмпиризму» Галилея. Луч, «падающий извне в темноту, изолируя, аналитически расчленяя предмет и моделируя его целое с невиданной ранее экспериментальной чистотой, как прямое воплощение *факта* действительности и одновременно истины о ней, – вместе с тем распахивает “дверь” в бесконечную Вселенную Бруно, в мир без границ»[387].

Глядя на знаменитое «Призвание апостола Матфея» 1600 года из Сан-Луиджи-деи-Франчези, я действительно вижу формообразующее действие луча, я понимаю всю значимость этой новой поэтики света. Он придает библейской сцене совершенно новое для своего времени духовное напряжение, ставит каждого зрителя перед таким же выбором, перед каким Иисус поставил мытаря Матфея. Но я никак не возьму в толк, почему это – распахнутая дверь в бесконечную вселенную, о которой Караваджо, скорее всего, ничего не знал, даже если предположить, что он стоял на площади Цветов в тот страшный февральский день. Это не значит, однако, что иные картины мастера не могли прочитываться современниками аллегорически. Его «Корзина с фруктами» из Амброзианы – не только первый самостоятельный натюрморт, не только «натюрмортный» взгляд на природу, но и memento mori, напоминание о бренности этого мира, а функционально, возможно, подарок кардинала дель Монте кардиналу Борромео. «Нарцисс» (илл. 118) с его новаторской концентрической композицией мог восприниматься как саморефлексия живописца (со Средних веков помнили миф об изобретении живописи Нарциссом), но и как своеобразная теория познания, движения мысли от тени к свету[388].



118. *Караваджо*. Нарцисс. 1597–1599 годы. Рим. Национальная галерея старинного искусства в палаццо Барберини

Попробуем найти «философию» в картинах Рембрандта. В зрелом и позднем творчестве этого мастера мы ценим глубоко оригинальное использование света и тени, таинственно несоединимых, противоборствующих, но и объединяющих. Сами по себе они нематериальны, но именно с их помощью, при очень лаконичной цветовой гамме, мастер являет материю настолько четко, что любой предмет обретает твердость, плотность, вес или, как сказал бы тогда философ, чтойность (от *лат.* quidditas). Люди и предметы выступают из темноты, и мы ощущаем их присутствие здесь и сейчас едва ли не сильнее, чем в реальной жизни.

Вглядываясь, мы увидим, что даже в ярко-белом мазке, пучке света, можно обнаружить тончайшие тени. И в этом сугубо рембрандтовском приеме (пусть и испробованном ранее Караваджо) метафорически, но ненавязчиво, не нарочито выражено единство нетелесного света и матовой материи. В результате возникает, если можно так сказать, гениальный парадокс: плоть светится, а свет – «уплотняется», «отелеснивается».

В этом парадоксе превалирует бытие здесь и сейчас, земное существование, конкретное узнаваемое лицо, отражающее индивидуальный характер, читаемая поза, движение руки, радостная улыбка или усталый взгляд. «Притча о блудном сыне» выражает эти искания наиболее явственно, потому что это – во всех смыслах сложная, «философская» картина. Но то же можно найти в поздних автопортретах и портретах, особенно пожилых людей, к которым художник, прекрасно чувствовавший собственный возраст, свое *старение*, питал особую слабость (илл. 119). Хочется смотреть на такое искусство, вспоминая Спинозу: великий еврейский философ верит, что материя повсюду, но она одухотворена, а дух достигает высот и совершенства в любви ко всему материальному миру – Богу. Глаз Рембрандта одинаково внимателен к старому и молодому, богатому и бедному, обыденному и экзотическому, самого высокому и самому низкому. Если попытаться обобщить, он ищет душу в теле. У Спинозы для подобной конкретики нашлось бы мало слов.

119. *Рембрандт.* Портрет старика в красном. 1652–1654 годы. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж

Однако философию можно понимать узко, как решение конкретных проблем, и расширительно, как представления о мире конкретного художника или целой эпохи. В первом случае, действительно, Спиноза смотрит на мир и решает в нем не те же задачи, что Рембрандт. Во втором случае мы можем сказать, что Никола Пуссен, с его поисками порядка, ясности, формы, четкого равновесия частей в композиции, – картезианец (в том смысле,

что его живопись отразила на холсте поиски Декарта в философии). Вместе они – крупнейшие представители особого эпизода истории французской культуры, который мы называем классицизмом и «веком Разума». Дополним список Корнелем, Расином и, в качестве «кодификатора», Никола Буало с его «Поэтическим искусством» (1674) – и мы получим портрет эпохи.

В XVII столетии художники часто близко контактировали с учеными и наоборот. Галилей в молодости мечтал о живописи, всю жизнь дружил с Чиголи, лучшим флорентийским художником того времени, и всегда оставался тонким ценителем искусства[389]. Рубенс занимался оптикой, Пуссен учился математике. Кроме того, Рубенс и Пуссен многие свои воззрения изложили в замечательных письмах[390]. Пуссеновский «Пейзаж с Полифемом» из Эрмитажа (1649) – характерный пример воплощения всех жизненных и философских исканий мастера (илл. 120). Его тема – безграничная сила любви, у нас на глазах она усмирила не боявшегося олимпийских богов циклопа. Главная идея полотна – подобие космического строя и творения человека[391]. Композиция картины выстроена на строгой череде горизонталей и вертикалей, группы размещены на трех планах в глубину, играющий на свирели Полифем помещен на вершине пирамиды строго по центру, причем центральная ось выделена еще и светлым краем облака у него над головой. Массивность его фигуры уравновешена зрительно сопоставимыми с ним фигурами на переднем плане, а массивность горы – горой и деревом на втором плане. Под ветвями дерева мы отчетливо различаем в дымке морской берег и город, четвертый план перспективы, замыкающий композицию в глубину. Все эти детали уместны, не менее мастерски распределены цвета: главенствующие в палитре оттенки синего и зеленого подкрепляют ощущение царящего в мире покоя. Его не нарушает ничто, даже трагический финал мифа, зрителю тех лет хорошо известный и, следовательно, присутствующий за кадром.

120. *Никола Пуссен*. Пейзаж с Полифемом. 1649 год. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж

Велик соблазн во всех зрелых пейзажных композициях Пуссена, в особенности в его «Временах года» 1660–1664 годов, искать аналогии с философией стоицизма, видевшей в природе «учительницу искусства». Михаил Алпатов предполагал, что Пуссен вдохновлялся идеями пантеизма, возможно, был знаком с Кампанеллой[392]. Пейзажи художника выстраивались вокруг мифологических сюжетов, служили их обрамлением, но одновременно и истолкованием. Поэтому их и следует считать не только прекрасными пейзажами, но и художественным воплощением философской традиции, восходящей к эпохе эллинизма. Но верно и то, что произведения эпохи, открывшей механику мира, лишь опосредованно воплощают концепцию времени и пространства, этой эпохе свойственную[393]. «Пространство – время» Рубенса, Вермеера, Пуссена или Веласкеса обладает изрядной независимостью как от представлений ученых, так и от представлений обыденных, общепринятых.

* * *

Есть еще одна загвоздка. Если связывать ландшафты Пуссена

или Лоррена с натурфилософией их времени и стоической традицией, логичнее будет видеть иллюстрацию стоицизма и пантеизма в идиллиях и разного рода райских кущах, покрывавших стены помпеянских вилл. Ведь их украшали в те времена, когда стоики, собственно, жили и властвовали над умами. Перенесемся на время на полтора тысячелетия назад, к началу нашей эры. Римская живопись рубежа эр – прямая наследница эллинистической живописи. Но в задачи безымянных художников не входило следование каким-либо философским школам или идеям, хотя стоик Сенека в тех местах бывал, а великий натурфилософ Плиний умер в 79 году в Стабиях в результате отравления серными газами во время извержения Везувия. Покрывая стены пейзажами, натуралистично изображая окружающий мир во всем его текучем разнообразии, художники должны были обеспечить глазу зажиточного заказчика визуальный порядок в замкнутом пространстве его дома, четко отделить его и от окружающего города, и вообще от мира, создать иллюзию прирученной, одомашненной природы[394]. Пейзажи помпеянской живописи – плод воображения, театральные постановки, пусть и основанные на очень остром зрении и внимании к детали, свидетельство многовекового греко-римского эмпиризма. Театральность пейзажа подчеркивалась еще и вездесущностью масок, изображений трагиков и развернутых мифологических композиций.

Не будучи иллюстрацией стоической натурфилософии или даже комментарием к ней, живопись тем не менее отражала картину мира свободного римлянина – как минимум его чувство гармонического единения с природой. Она возводила видимый мир в ранг эстетической ценности, делала его предметом, достойным изображения. И это уже немало, потому что легло в основу того, что по сей день называется понятием «м месис», то есть подражанием действительности. Искусство, основанное на подражании видимой реальности, не обязательно строго реалистическое, называют поэтому миметическим. Схожим образом и знакомые тогда всем со школьной скамьи мифологические, литературные сюжеты, трактованные в традиции греческого натурализма и греческого же пафоса, могли восприниматься не только как декор, но и как назидательные аллегории. Таков смысл росписи I века до н. э. на так называемой Вилле мистерий, посвященной, видимо, инициации в культ Диониса (илл. 121).

121. Росписи на северной и восточной стенах зала инициаций. Вилла мистерий. Середина I века до н. э. Помпеи

Однако союз видимой, чувственной реальности и духовной красоты в античном искусстве был не повсеместным даже в эпоху расцвета, а в III столетии показал очевидные признаки умирания. Постепенно из этих масштабных метаморфоз возникло совершенно новое искусство христианского Средневековья. Но еще до того, как оно стало служить нуждам новой религии и новых обществ, в нем можно было наблюдать отказ от прежних визуальных ценностей, будь то иллюзионистическое пространство, телесность, индивидуальные черты лица или плотность материи. Находит ли такой грубо зримый «откат назад» параллели в философии того времени?

Целый ряд высказываний в «Эннеадах», главном сочинении величайшего неоплатоника III века Плотина, говорит о том, что его взгляд на произведение искусства во многом предвещает взгляд средневекового христианина. В четвертой «Эннеаде», посвященной душе, он пишет: «По-моему, древние мудрецы, создававшие храмы и статуи и чаявшие присутствия в них богов, узрели природу мироздания и поняли, что *мировую душу* легко привлечь и тем легче удержать, создав произведение, способное принять ее влияние и *вместить ее в себя*. Ведь изображение всегда расположено к тому, чтобы *испытывать влияние модели*, оно как бы *зеркало*, способное явить ее облик»[395]. Я выделил ключевые слова, связывающие эту мысль со стоическим учением о мировой «симпатии», чувственной связи всех вещей. Чувственный

мир одушевлен, в нем присутствует высшее связующее начало – Ум, следовательно, этот мир ценен для философа, потому что через его познание мы можем продвигаться к познанию Ума. Вместе с тем только отражение этой высшей реальности, слабое, затененное, и есть единственное реальное в материи, все остальное – мрак. Поэтому и произведение искусства, подобно зеркалу, должно стремиться отразить в материальной форме то, что так или иначе способно вести нас к единению с Умом. В этом – единственный смысл существования искусства для мыслящего человека.

Нетрудно себе представить, что такой ход мысли в конечном счете мог отучить художников и их заказчиков смотреть на окружающий их мир с маломальски эстетическим чувством. Вместе с тем знакомый с мистическими восточными культами философ, как мы только что видели, вовсе не отрицает присутствия божества в статуе и понимает, что зрительный контакт между верующим (в особенности – *мистом*) и статуей способен реально соединить его с божеством. Но недоверие Плотина к материи – косной и темной – столь сильно, что он переосмысляет и традиционные формы изображения реальности, в том числе пейзажа. Во второй «Эннеаде», в основном натурфилософской по содержанию, Плотин задается вопросом, почему удаленные предметы кажутся меньше. Он опирается на развитую традицию изучения проблем оптики и теорию экстрамиссии, согласно которой взгляд испускается глазом и, натолкнувшись на предмет, «охватив» его, возвращается. Анализ зрительного акта подсказывает ему, что истинные размеры и цвет искажаются по мере удаления от глаза: «Когда предмет находится близко, мы знаем то, как он окрашен, когда же он удален, – лишь то, что он вообще обладает цветом»[396]. Истинные качества предмета видны, только если приблизить его к зрачку, уничтожить дистанцию.

Плотина волнуют истинные размеры, истинное расстояние, истинный цвет. И все это познаваемо, говорит он, лишь в четко выявленных деталях. Идеальный план для такого созерцания, безусловно, не воздушная перспектива, хорошо знакомая его современникам по живописи, а плоскость, на которой фигуры, дома, холмы выстраиваются в шеренгу. Это не значит, что в мире он видит лишь тьму, но его мир как бы прозрачен, если не призрачен. В такой картине мира художественный материальный образ должен исключить и глубину пространства, и плотность материи, две важнейшие эстетические ценности античного искусства, если он, образ, рассчитан на *умное зрение* и на умного зрителя, ищущего невыразимого словами контакта с Умом, с

Единым. Плотиновское созерцание предполагало и особое физическое зрение: «Чтобы настроиться на созерцание, нужно, чтобы глаз уподобился рассматриваемому предмету. Глаз никогда не увидит солнца, если не станет похожим на него, и душа не узрит красоты, если не будет прекрасной. Поэтому пусть всякое живое существо сначала станет божественным и прекрасным, если оно хочет созерцать Бога и Красоту»[397]. Очевидно, что настоящую красоту можно узреть лишь внутренним, а не телесным зрением – и этот опыт философ мог почерпнуть совсем не в философии, а в практиках мистов, например, служителей Изиды и Осириса[398].

Если верить Порфирию, верному биографу Плотина, один ученик попросил у него портрет, но тот категорически отказал: «Не довольно ли того, что приходится носить облик, данный нам природой?» Иногда это место трактовали так, что Плотин-де стеснялся собственного тела – с этого, собственно, начинается жизнеописание. Но не стоит спешить с диагнозом. Важнее другое. Увековечивать конкретную личность – не задача для настоящего искусства, ведь и Фидий «не избрал никакой конкретной модели, но вообразил себе Зевса таким, каким он был бы, если бы согласился предстать нашим взорам»[399]. Чтобы научиться смотреть внутренним зрением, следует очистить зрение телесное, потому что бесполезно приступать к созерцанию «с гноящимися глазами». А значит, труд художника может быть символом поиска истинного «я»[400]. «Как же можно увидеть красоту благой души? Загляни в себя и, если ты еще не видишь внутренней красоты, делай, как скульптор: он отсекает, шлифует, полирует и обтачивает, пока лицо не станет прекрасным. Так и ты избавляйся от лишнего, выпрямляй искривленное, верни блеск замутненному, ваяй без устали своего кумира, пока не воссияет в божественном блеске добродетель»[401].

Истинное лицо человека – не в его морщинах, разрезе глаз, рисунке губ или бородавках (их мы видели на древнеримских портретах). Истинное лицо – внутри. Это не значит, что реалистический портрет, возникший из республиканского культа предков, не отражал внутреннего мира гражданина или подданного, магистрата или императора. Но он стремился вывести душу на поверхность, доверяя этой самой поверхности. Более того, характерные черты, в том числе неправильности, признаки болезни или старости, могли восприниматься как своеобразные знаки социального достоинства, то есть опять же превращать индивидуальный, интимный портрет в нечто большее, в воплощенный образ гражданственности или имперской власти. Портретист времен Плотина мог использовать

реалистические приемы по привычке, следуя конкретному замысловатому заказу какого-нибудь высоколобого сенатора, жившего среди древних бюстов. Но реализм в передаче индивидуальных черт лица или фигуры перестал быть законом и превратился в опцию.

На плоском лице III–VI веков, естественно, все на месте, все читаемо, но выражение лица скрадывается, уходит как нечто эфемерное, ненужное. Правая и левая стороны, в жизни никогда не идентичные, трактуются с минимальными отклонениями, морщины теряют выразительность, становясь намеками, «знаками». Волосы превращаются в орнаментальную разметку, слитую с черепом, голова удлиняется, усиливая ощущение отстраненности изображенного человека. В таких портретах индивидуализация как эстетическая ценность уступает место тяге к абстракции. Судя по всему, такое обобщение вошло в моду: портрет дамы, возможно, из семейства императора Феодосия I (илл. 122), с ее весьма условным головным убором, абсолютно гладкой, чуть ли не мертвой кожей и вообще отсутствующим выражением лица, был поручен профессиональному мастеру своего времени. Просто в его время, на рубеже IV–V веков, сама индивидуальность уже выражалась на другом, неклассическом языке. Как верно заметил Андре Грабар, скульпторов, конечно, не волновали ни «Эннеады», ни проповеди Отцов Церкви, но лишь вкусы заказчиков. А вот вкусы действительно формировались не без влияния словесности и философских идей: учтем, что к Плотину можно было зайти прямо с улицы и что многие аристократы Империи эпохи упадка считали своим долгом упражняться в мудрости. Ничего другого эпоха упадка им не оставляла.

122. Бюст женщины, возможно, из семейства императора Феодосия I. Из раскопок виллы Шираган. 390–420-е годы. Тулуза. Музей Сен-Ремон

Приведу характерную параллель. Около 402 года просвещенный епископ Сульпиций Север попросил Павлина

Нолanского, в будущем святого и не менее просвещенного епископа, прислать ему в Галлию свой портрет, чтобы в знак дружбы и уважения поставить его рядом с образом св. Мартина во вновь выстроенном баптистерии в Примулиаке. Тот отвечал: «Заклинаю тебя нашим глубоким чувством: каких утешений истинной любви ты ищешь в безжизненных формах? Чьего изображения ты ждешь от меня? Земного человека или небесного? Знаю, что ты жаждешь того нетленного образа, который в тебе возлюбил Царь Небесный. Ведь тебе не нужен никакой иной образ кроме того, по которому ты сам сотворен, благодаря которому ты любишь ближнего своего, как себя самого, в котором ты никогда не захочешь возвыситься надо мной так, чтобы мы в чем-либо оказались неравными. Но я нищ и убог, ибо по сей день скован грубостью земного образа, а своими плотскими чувствами и земными деяниями похожу более на первого, нежели на второго Адама. Как же я отважусь изобразить себя для тебя, когда я осужден отрицать небесный образ своим земным несовершенством? Стыд подступает ко мне с двух сторон: я стыжусь изобразить себя таким, какой я есть, и не решаюсь изобразить таким, каковым не являюсь; ненавижу то, что я есть, и не есть то, что люблю»[402].

Очевидно, что епископ Нолы относится к своему портрету (и законному «праву на портрет», ius imaginis) примерно так же, как его далекий языческий и, скорее всего, ему не знакомый предшественник – Плотин. Влияние неоплатонизма на нарождавшуюся христианскую философию давно известно. Отразилось оно, видимо, и на отношении к искусству, которого тот же св. Павлин вовсе не был чужд. Все это проистекало, как отмечал еще в начале XX века Макс Дворжак, из одной и той же новой, не античной жизни чувств и представлений, самым важным признаком которой было отрицание благ этого мира и сосредоточение мыслей на потустороннем[403]. Основные проблемы античного миросозерцания, касавшиеся земного бытия и становления человека, утратили силу, их место заняла проблема предначертанного человечеству искупления, Спасения. Вместе с нею возникли новые чувства и убеждения, которые глубокой пропастью были отделены от старых идеалов – натуралистических, ограничивавшихся влиянием лишь сил природы. Так, во всяком случае, хочется думать любому, кто предпочитает четкие границы между историческими эрами. В искусстве и философии всё, как мы видели, сложнее.

Средневековое искусство на Западе, как и античное, настоящей теории не выработало. Интеллектуалы периодически вспоминали и Апеллеса, и Витрувия, напрочь забыли Плотина, но

иногда вспоминали Платона. Поскольку всплеск интереса к платоновской космологии «Тимея» можно констатировать в Шартре в первой половине XII века, то историки искусства периодически связывают расцвет философско-литературной Шартрской школы с возведением там же знаменитого собора, с его порталами и витражами середины XII – первой половины XIII века[404]. Один из лидеров этой школы, Теодорих Шартрский, действительно вдумчивый читатель «Тимея», был около 1140 года канцлером собора и действительно мог повлиять на иконографическую программу, если таковая вообще существовала. Неслучайно милые его сердцу свободные искусства оказались впервые включенными в историю спасения человечества на одном из трех западных порталов. Однако не платонизм и не шартрцы XII века взрастили готику и выстроили великие соборы.

Первым сопоставил готику и схоластику, видимо, Кант, увидев в готике «гримасу» (*нем.* Fratze) архитектуры, а в схоластике – «гримасу» философии. Бытовала и другая точка зрения. Около 1800 года Шатобриан в масштабном апологетическом «Гении христианства» красиво озвучил одну из витавших в его время в воздухе идей – об «органическом» происхождении зодчества: «Галльские леса, в свою очередь, передали свой облик храмам наших предков, и поэтому наши дубовые рощи сохранили свой священный ореол. Своды, украшенные каменной листвой, столбы, поддерживающие стены и неожиданно обрывающиеся, подобно срубленным стволам, прохлада святилища, сень алтаря, сумрачные приделы, тайные ходы, низкие двери – все в готическом храме воспроизводит лабиринт лесов, все внушает священный трепет, все исполнено таинственности и напоминает о Боге»[405]. С таким же энтузиазмом юный Гёте в 1771 году трактовал фасад Страсбургского собора, в его время – самой высокой церковной постройки Европы: «Приблизьтесь же и познавайте самое глубокое соотношение правды и красоты, которое было явлено сильной, суровой германской душой на тесной, мрачной арене ханжеских medii aevi»[406]. Так рождался романтизм.

Те, кто разрабатывали подобные параллели в XIX столетии, настаивали ровно на противоположном: рационализме. Готическая постройка, утверждал Эжен Виолле-ле-Дюк, абсолютно логична в каждой своей детали, даже когда она скрыта под декоративным покровом. Третьи настаивали на иррационализме готики и схоластики, потому что и там, и там мысль стремилась в горние выси, не считаясь ни с какими препятствиями, будь то косная материя камня или

непознаваемость божества. Влиятельный ученый, романтик Эрнест Ренан видел их родство в том, что их крупнейшие памятники, собор и «сумма» (т. е. свод знаний), никогда не достигали завершения: собор вечно достраивали и перестраивали, схоластическая «сумма» тоже словно напрашивалась на постоянное пополнение, дописывание, переписывание и часто была делом коллективным. В самом конце XIX века замечательный эрудит Эмиль Маль описал религиозное искусство Франции XIII века, то есть расцвет той самой готики, как иллюстрацию энциклопедических знаний, воплотившихся в самом большом своде того времени – четырех «зерцалах» Винсента из Бове[407]. Вскоре после Второй мировой войны Эрвин Панофский доказывал, что дело не в незаконченности, а в общем принципе внутреннего развития: архитектор A начинает постройку в одном стиле, следующий за ним архитектор B продолжает в другом, архитектор C приводит их начинания к новому синтезу. Точно так же Фома Аквинский, разбирая конкретный вопрос, приводит аргументы за, аргументы против и делает на их основе собственный вывод. Подобно схоластической «сумме», заключает автор, собор стремился к «тотальности»[408]. Хитрость, правда, в том, что Аквинат (и с ним схоластика) далеко не часто сводит противоположные аргументы к синтетическому единству, но рассуждает следующим образом: A не прав, B не прав, C не прав, D прав, я следую за D.

Комментируя строение тимпана над порталом и порядок схоластического дискурса, Панофский разыскивал некий общий «умственный настрой» эпохи (*англ.* mental habit). В этом он следовал одновременно и своему учителю Аби Варбургу, и Йохану Хёйзинге, автору знаменитой книги «Осень средневековья», тоже представлявшей собой развернутый комментарий к искусству братьев ван Эйков. Параллельно Панофский всерьез занимался творчеством французского аббата Сугерия, который в первой половине XII века перестроил базилику королевского аббатства Сен-Дени. Поскольку тот оставил после себя интересные сочинения, историк искусства нашел в них реминисценции из великого философского сочинения раннего христианства – «Ареопагитик». Их автор, на самом деле неизвестный, резонно отождествлялся с патроном аббатства, естественно, этим текстам здесь придавался особый авторитет. Историкам средневековой философии хорошо известно, что глубоко пропитанное неоплатонизмом богословие «Ареопагитик» оказало сильнейшее влияние на средневековую картину мира; Панофский пошел несколько дальше и попытался доказать, что и сугериевский хор Сен-Дени (илл. 123), с его

абсолютно новой для своего времени системой освещения и формирования алтарного пространства как бы без помощи материи, непосредственно связан с тем, как именно Сугерий читал Псевдо-Дионисия.

123. Хор и неф королевского аббатства Сен-Дени. Вторая четверть XII века, 1230–1240-е годы. Париж

Комментируя подобные поиски общего историко-культурного знаменателя, неотомист Этьен Жильсон, один из крупнейших

историков средневековой философии, писал (в одном частном письме), что «схоластика» вообще очень размытое понятие, что он сам не смог бы дать ей определение и что поиск параллелей годен лишь для риторического упражнения[409]. Правда, желание идти против всеобщего увлечения, обострившегося после войны, заставило его опровергнуть и очевидное: готика, пишет он, достигла апогея в тот момент, когда схоластика была еще ребенком. Но если считать «зрелостью» великие соборы Северной Франции середины XIII века, то в «детях» окажутся тот же Фома, Альберт Великий и Бонавентура. В критике Жильсона есть бравада мэтра, верного сына Католической церкви, будто слегка недовольного успехом «безбожника», варбургианца Панофского, великого эрудита, но все же в первую очередь ренессансиста, а не медиевиста[410]. Оба его эссе о готике подвергались и более основательной критике, в том числе в наши дни[411]. Однако само представление о неразрывных связях между искусством эпохи готики и мыслью позднего Средневековья благодаря научно-популярной литературе закрепилось как в науке, так и в более широкой культурной среде[412].

124. *Рогир ван дер Вейден*. Алтарь семи таинств (центральная панель). Фрагмент с изображением таинства Евхаристии и демонстрации гостии. 1445–1450 годы. Антверпен. Королевский музей изящных искусств

Споры о соборе и его мировоззренческих и философских основаниях не утихают и вряд ли утихнут, периодически они складываются в новые синтетические концепции. Популярно объяснение этого художественного комплекса через усложнение религиозности, в частности, литургии с новым обрядом демонстрации гостии, то есть Тела Христова (илл. 124),

возрождение оптики, называвшейся тогда неслучайно латинским словом perspectiva, возникновением профессии архитектора. Добавлю к этому, что в чем-то антиклассическая готическая архитектура с 1200 года украшалась скульптурой, ориентировавшейся на античную пластику: контрапост шартрских фигур, о которых я говорил ранее, не внес в «тело» огромного храма стилистического диссонанса. Еще через два десятка лет на стенах Реймсского собора появились так называемые маски, о функциях которых историки спорят, но всем очевидно, что они представляют собой своеобразные физиогномические опыты[413] (илл. 125).

125. Голова мужчины. Нижний угол оконного проема верхнего яруса югозападной башни Реймсского собора. Около 1225 года. Реймс

Возвращение тела и лица в западноевропейскую пластику такого значения, как Реймс и Шартр, может объясняться не в последнюю очередь и возрождением культуры тела, cura corporis,

как ее называли, хорошо заметным в произведениях литературы того времени, как художественной, так и специальной, будь то литература по медицине, астрологии или физиогномике. Интерес к человеку, микрокосмосу, сопровождался, естественно, и интересом к макрокосмосу, иллюстрацией чему в какой-то степени могут служить как растительные мотивы капителей, вся эта «готическая флора», так и некоторые иллюстрированные рукописи, в которых художники пытались следовать не только заранее заданным моделям, но и эмпирическим реалиям. Характерный тому пример – «Искусство соколиной охоты» Фридриха II, иллюстрированное в Южной Италии около 1260 года для его наследника – короля Манфреда. И конечно, важнейшим катализатором этого открытия природы и человека послужили перевод и активная рецепция естественнонаучных трудов Аристотеля, его комментаторов и произведений античной и арабской медицины, трудов по астрономии и астрологии[414].

Как можно видеть, историки искусства, трактуя изображения и постройки, любят искать опору в текстах. Это особенно привлекательно, когда такие тексты есть, когда легко или трудно различимые нити протягиваются от них к образам, когда выстраиваются относительно надежные или гипотетические причинно-следственные связи. Возрождение в Европе породило и великое искусство, и великую философию, создало во многом новую картину мира, унаследованную и нами. Называть ее научной в отличие от предшествующих, «ненаучных», представляется мне анахронизмом, к тому же мало что в культуре Возрождения объясняющим. Тем не менее мы не можем отрицать, что Альберти был в одинаковой мере философом, писателем и художником, что Леонардо как художник немыслим без Леонардо-естествоиспытателя, экспериментатора и анатома, что юный Микеланджело сформировал свой талант около 1490 года в кругу Лоренцо Великолепного и пользовавшихся его покровительством неоплатоников, умнейших людей своего времени. Чуть позднее из Умбрии во Флоренцию приехал и Рафаэль.

Флоренция XV века действительно стала той средой, в которой теоретические и практические идеи обсуждались уже не только на ученой латыни, но и на понятном художникам вольгаре (ни Мазаччо, ни Леонардо, ни Микеланджело, ни Рафаэль латыни не знали). В мастерской Боттичелли, как свидетельствует один хронист, собирались всякие «бездельники» (scioperati) и вели беседы на разные темы. Этот художник слыл умником и склонным к рассуждениям о словесности – не зря он иллюстрировал «Комедию» Данте, и это его произведение,

естественно, – одно из самых сложных. Границы между позитивными знаниями, философской рефлексией и художественным их воплощением легко преодолевались. Поэтому то, что рекомендуется, например, в небольшом сочинении «О живописи» Альберти (1435), воспринималось не только как конкретный прием, но и как новая художественная и мировоззренческая парадигма: «Сначала там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, какого я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что на нем будет записано, и здесь я определяю рост человека, нужный мне для моей картины, и делю рост этого человека на три части, каждую из которых я для себя принимаю пропорциональной той мере, которая называется локтем»[415]. Это не значит, что всякая картина того времени – «окно». Но к Альберти прислушались, а предложенный им прием непосредственно связан с развитием так называемой прямой, или итальянской, перспективы с ее единой точкой схода. Его дело продолжил Пьеро делла Франческа, снискавший себе в 1470-е годы славу короля живописцев Италии вне Флоренции, причем в большей степени благодаря своим трактатам по прикладной математике, чем картинам и фрескам[416].

Значение открытия перспективы и золотого сечения для истории науки и искусства хорошо известно, цепочка экспериментов, идущая от опытов Брунеллески к телескопу Галилея, в большой степени сформировала современную картину мира[417]. Современники восприняли изложенные и продемонстрированные Брунеллески и Альберти принципы как науку об изображении предметов на плоскости в соответствии с законами зрительного восприятия. Эта perspectiva, не раз описывавшаяся теоретиками того времени (Тосканелли, Пьеро делла Франческа, Дюрер), принципиально отличалась от той perspectiva, которая разрабатывалась в древности, затем арабами (Ибн аль-Хайсам) и западными схоластами XIII века (Вителло, Роджер Бэкон, Иоанн Пекхэм). А картина, написанная по геометрически и математически точным правилам перспективы, стала, как говорил о. Павел Флоренский, «формулой бытия», принципиально отличающейся от иконы. Ни перспектива, ни точка схода не стали обязательными условиями существования живописи – уже Леонардо они волновали мало, о чем свидетельствует, например, миланская «Тайная вечеря». Но все же это – изначально научное – открытие дало художникам возможность, как сказал бы Уильям Блейк, «в одном мгновенье видеть вечность». Художник, облачившись в одежду ученого, обрел к 1500 году совершенно новую независимость –

независимость поэта с его особой «психологией» и заботами, недоступными простым смертным, авторитет жреца муз, который творит, задействуя все силы своей души, парящей над условностями[418].

В одной рукописной заметке Леонардо записал: «Кто рисует лицо, но не может им стать, не сможет его исполнить»[419]. В этой короткой просторечной фразе можно видеть отголосок философствования его старшего современника Марсилио Фичино, переводчика и великого знатока Платона, на тему того, что душа художника действует в унисон с душой мира. Но Леонардо скорее всего ориентировался на более ранний, но не менее авторитетный для итальянца источник – третью канцону дантовского «Пира», где сказано, что «не написать лицо / тому, кто прежде им себя не сделал». После разговора о Плотине нам нетрудно назвать неоплатоническим этот принцип мистического слияния художника и со своим предметом, и с душой мира. Правда, Данте был скорее аристотеликом, чем платоником, не был он и теоретиком изобразительного искусства, а рассуждал в этой канцоне об истинном и ложном благородстве[420]. В Италии до начала XVI века его еще читали и почитали ровно так же, как великих философов древности. Его трактовали живописцы масштаба Боттичелли, Синьорелли и Микеланджело. Как раз тема благородства и привлекла внимательного, но чуждого платонизму Леонардо, потому что вопрос о статусе живописи в познании мира был для него принципиальным и очень личным. К его времени математика, пристальное вглядывание в мельчайшие детали окружающего мира и даже, как мы видели, в рассеченный труп стали законом для настоящего художника. Наука, риторика и философия служили его работе идейно-словесным обрамлением, а картине – даже самой загадочной – дали методичный, ясный, рациональный строй. Зодчим тоже предлагалось что-то вроде «платонической парадигмы архитектора», ведь Платон сближал зодчество с музыкой и арифметикой[421].

Ренессанс пропитан философскими исканиями настолько, что не обнаружить их в изобразительном искусстве фактически невозможно. Вазари, кое-что напутав, видел в рафаэлевской Stanza della Segnatura, «Комнате подписи», историю, в которой богословы свели к согласию философию, астрологию и богословие. В наши дни Сэмюэл Эдгертон показал, что на самом деле удивительно продуманная программа этого шедевра – последняя попытка изобразить традиционную, аристотелевско-птолемеевскую, то есть докоперниканскую, вселенную, попытка средствами перспективного пространства воссоздать

«геометрическую модель средневековой теологии». Вполне логичное решение для украшения комнаты, предназначавшейся изначально для личной библиотеки Юлия II, понтифика, не чуждого интеллектуальных претензий. Этот философский настрой Рафаэль, выходец из Умбрийской школы, приобрел, конечно, в контакте с Флоренцией. Однако не следует забывать, что расцвет флорентийского гуманизма завершился глубоким кризисом 1490-х годов. Савонарола, отразивший интеллектуальный раскол своего времени на языке проповедей, призывал художников к христианской ответственности, напоминая им, что их картины прямо выражают нравственный облик их душ. Так или иначе, философские споры затихли, как умолкли и некоторые художники.

Собственно, уже Леонардо жонглировал расхожими гуманистическими словами и максимами так, как ему хотелось. Его знаменитая «дымка», sfumato, была прежде всего техническим приемом, она позволяла обозначить контуры, не прибегая к жесткой линии, то есть решить проблему равновесия графического и живописного, подчеркнуть непрерывность и гладкость форм в композиции. Однако, осмыслив находку, художник прибегает к платонической лексике своего времени: «Тень происходит от двух вещей, несходных между собою, одна из них телесная, другая – духовная. Телесной является затеняющее тело, духовной – свет. Следовательно, свет и тело суть причины тени»; «Тень есть отсутствие света и лишь противодействие плотного тела световым лучам»[422]. Художник настаивал на том, что в картине должны присутствовать и свет, и тьма, потому что это понравится всякому заказчику: для достижения такого эффекта явно недостаточно наивного «сияния» или «свечения». Повторим, Леонардо не зачитывался философами и сам философом не был. Но в жизни он видел непрерывную череду загадок и любил загадывать их сам, о чем прекрасно знали и современники. «Дымка» стала одним из главных тому подспорий, которое он довел до совершенства и которое у эпигонов превратилось в манеру. А тень внутри картины, в свою очередь, стала одним из сильных – и по определению загадочных – выразительных средств, в особенности в Новое время[423].

Авторитетные историки искусства, например, Шарль де Тольнай, сходились на том, что Микеланджело воплотил платонизм времени своей молодости в зримой форме. Эрвин Панофский пошел еще дальше, считая, что он воплотил платонизм даже более последовательно, чем флорентийские неоплатоники, насельники виллы Кареджи. Чтобы доказать это, он исследует и стилистические приемы скульптора и живописца,

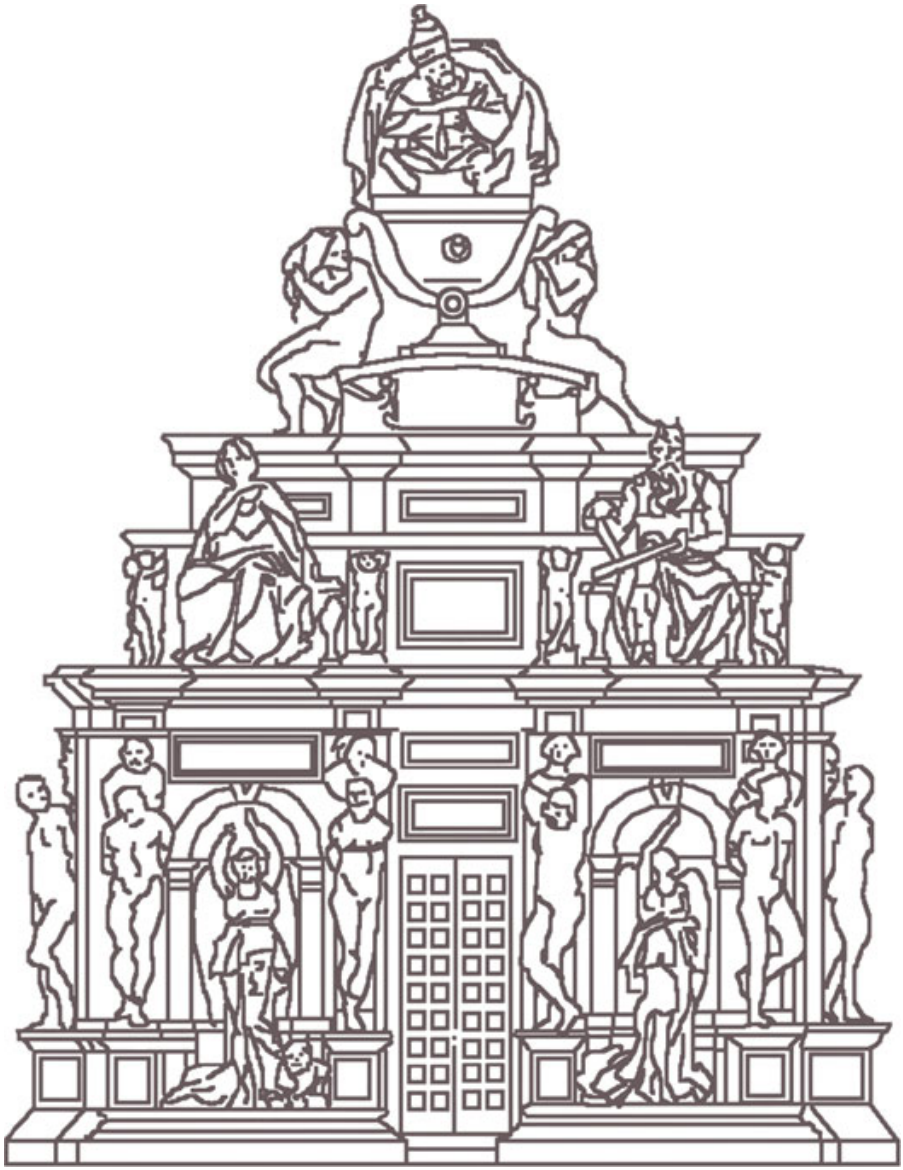
и его поэзию, и тексты, которые он мог читать сам или обсуждать как в юности, так и в зрелые годы. Загвоздка в том, что письма Микеланджело не говорят почти ничего о его теоретических воззрениях, а никаких произведений, написанных в жанре трактата или вообще исследования, он не оставил. Прибегают к его поэзии:

> Когда скалу мой жесткий молоток
> В обличия людей преображает, —
> Без мастера, который направляет
> Его удар, он делу б не помог,
> Но божий молот из себя извлек
> Размах, что миру прелесть сообщает,
> Все молоты тот молот предвещает,
> И в нем одном – им всем живой урок[424].

Одни находили в этом сонете влияние платоновского «Кратила», другие – Данте, которого Микеланджело знал досконально и в многочисленных комментариях, включая самый авторитетный в его время комментарий члена флорентийского кружка Христóфоро Ландино. Не менее резонно, однако, видеть здесь и развитие темы из пророка Иеремии (23: 29): «Слово Мое не подобно ли огню, говорит Господь, и не подобно ли молоту, разбивающему скалу?» Библию Микеланджело знал тоже очень хорошо, о чем свидетельствует как минимум Сикстинская капелла. Красота для него – безусловно духовная величина, а весь смысл творчества – выявление этой духовной, невидимой сущности в каменной глыбе, желание разбудить в ней богов. Но попытка выявить в его поэзии стройную теорию искусства или красоты, как и точные отсылки к философским текстам или конкретной философской системе, обречена на неудачу, предупреждает нас профессиональный историк философии, кстати, флорентиец[425].

Панофский предложил неоплатоническое прочтение двух важнейших скульптурных комплексов Микеланджело: гробницы Юлия II в Риме и капеллы Медичи во Флоренции. Первая была задумана в 1505 году как отдельно стоящий памятник с овальной погребальной камерой внутри, украшенный более чем сорока статуями (илл. 126). После смерти понтифика мегаломанский проект был забыт несмотря на авторитет Микеланджело, который тридцать лет пытался спасти в нем хоть что-то. Но, если бы проект осуществился, Юлий II ушел бы в иной мир как победитель, провожаемый Скорбью и встречаемый Радостью. Фигуры Павла, Моисея, Побед и Пленников виделись

современникам не только в их буквальном значении, но и как нравственно-философские аллегории. Например, рабы олицетворяли человеческие души, скованные природными желаниями плоти, тюрьмы, в которую они оказались заключены. Фигура Раба из Лувра задумывалась в сопровождении обезьяны: ее морда прочитывается в едва обработанной мраморной массе. Этот «атрибут» – одновременно намек на живопись, подражающую природе, «обезьянничающую», и на низменное, похотливое и жадное начало, которым отягощен человек, живущий на грешной земле. Очевидно, что Победы призваны были указать на то, что человек может совладать со своими бедами и страстями, вознестись в небесные чертоги, пройдя жизнь как очищение. В таком прочтении понтифик, в замысле скульптора, являл собой квинтэссенцию всего человечества: его бренное тело лежало бы внутри «мавзолея» (попахивавшего, впрочем, язычеством при соотнесении проекта с предшествовавшей погребальной традицией), а наверху помещался лицом к зрителю лежачий «портрет» усопшего в полный рост, так называемый gisant. Это – не только политический манифест, утверждает Панофский, не только христианский дискурс, но и духовный триумф в соответствии с философией, которая наделила все зримое трансцендентальным смыслом. Аллегории и персонификации подчинены здесь программе, озвученной, например, в «Платоновской теологии о бессмертии души» Марсилио Фичино, для которой главным было полное «согласие Моисея и Платона»[426].



126. *Микеланджело*. Проект гробницы папы Юлия II. 1505 год. Реконструкция Ф. Руссоли 1952 года

Осуществленный десятилетия спустя комплекс не оставил, грубо говоря, камня на камне от этой прекрасной мечты, платонической или иной – не важно. Гробница стала одной из трагедий в истории искусства, превратившись из памятника Возрождения в памятник Контрреформации. Но философское – или, осторожнее говоря, мировоззренческое – богатство творчества Микеланджело хранят и отдельные фигуры, и другие произведения живописца, будь то томящиеся в своих каменных

темницах «рабы» и «пленники», погребальный комплекс Медичи или замечательный и загадочный рисунок «Сон», подаренный в 1533 году пятидесятивосьмилетним мастером двадцатитрехлетнему Томмазо де Кавальери. Безусловно это во всех смыслах законченный, «совершенный» рисунок, дар любви, аллегорический портрет прекрасного юноши, которого влюбленный художник попросту боготворил. Но это и наставление, призывающее спящего проснуться на зов небесной трубы, отвлечься от земных условностей (театральные маски в ящике) и воспарить.

* * *

Вернемся в более близкое нам время. В середине XIX века в отдельное течение с собственной принципиальной позицией оформился реализм, сначала во Франции в творчестве Курбе и Милле, немного позднее – в движении русских передвижников. Напрашивается аналогия с популярностью, с одной стороны, материализма, а с другой – позитивизма в мыслящих и во многом фрондёрских кругах обеих стран, в особенности среди разночинцев, этих героев Тургенева, Гончарова и Достоевского. То, что лучшие русские художники постоянно общались с лучшими русскими писателями, прислушивались к их оценкам, говорит само за себя. И те и другие метили в духовные наставники своей страны и искали общий язык с литературой. С приходом Александра II, во время Великих реформ, распространилась «эстетика пользы», «утилитарная эстетика», а решение «вопросов жизни» средствами живописи стала такой же повесткой для художников кисти, как и для художников слова[427]. В этом смысл русского реализма.

Футуристы, выступившие в Италии и в Париже около 1910 года, в принципе не нуждались в какой-либо философии, чтобы подкрепить свои основные постулаты: скорость, жизненную силу, агрессивность, доходившую до прямой пропаганды войны, взгляд в будущее при условии принципиального разрыва с прошлым. Их время словно подсказывало им все, что провозглашали один за другим их хлесткие манифесты[428]. Их творчество – в живописи, скульптуре и архитектуре – должно было *наконец-то*, как они уверяли, дать *современному* обществу *современное* же, а не загнивающее в тенетах прошлого искусство. Однако известно, что они штудировали Анри Бергсона. Он близок им своим интересом ко времени и изменению как метафизическим категориям, связанным с приматом жизненного, органического начала и воли,

не ко времени часов и расписаний, а к тому, которое сам он называл durée, «длительность». Целый ряд картин футуристов посвящен развитию формы в пространстве и времени, скорости, движению, причем не в традиционном смысле движущегося тела как композиционной задачи. Умберто Боччони изображает бегущего человека на квадратном полотне и называет его «Динамизм футболиста» (1913). Его сюжет – движение, футболист же – повод для выражения своего рода натурфилософии в красках. Вместе с тем Бергсон по духу эволюционист, футуристы – революционеры. Вряд ли его приводил в восторг рев мотора спортивного болида, в котором Маринетти слышал лучшую музыку своего века.

В XIX и особенно в XX столетии всевозможных «измов» хватало во всех сферах жизни, искусствовед частенько вынужден был раскладывать их по полкам, чтобы как-то разобраться в этом калейдоскопе. В компанию к Бергсону в начале XX века, помимо футуристов, записывали фовистов, кубистов, экспрессионистов, символистов и Сезанна. Даже у такого тонкого знатока авангарда, как Герберт Рид, можно найти матрицу: Констебл – Гегель, Сезанн – Гуссерль, Пикассо – Хайдеггер. На каждого гения в живописи следовало подобрать достойного гения в философии. С кем тогда поставить Джексона Поллока? Может быть, с Вернером Гейзенбергом, с его принципом неопределенности в квантовой физике (1927)?

Такое стремление осмыслить открытия своей эпохи в максимально всеобъемлющих категориях, пожалуй, отличает творцов первой половины XX века, и возникло это стремление отчасти благодаря самим художникам и мыслителям. Искусство Кандинского и Мондриана можно объяснять их теософскими поисками, их зафиксированным во множестве публикаций теоретизированием и преподаванием. Крупные мастера живописи, скульптуры и архитектуры оставили солидное письменное наследие, как бы метафизические комментарии к своим вполне «физическим» произведениям. Людвиг Витгенштейн, философ, сопоставимый по значимости с Хайдеггером, фактически спроектировал во всех мельчайших деталях дом для своей сестры в Вене, следуя принципам модерниста Адольфа Лооса и потратив на это два года (илл. 127). Неудивительно, что в 1930-е годы, уже будучи в эмиграции, он числился в венской мэрии как «архитектор». Идея синтеза искусства и наук очень много значила для того времени, но сочинения Мондриана и Кандинского далеко не всё объясняют в их картинах, а дом Витгенштейна – совсем ничего в «Логико-философском трактате».

127. Дом Витгенштейна. Архитекторы П. Энгельманн, Л. Витгенштейн. 1925–1928 годы. Вена

Как ни странно, очень много сугубо философских споров возникло в те годы вокруг Сезанна. Этот замечательный художник не только не оставил теоретического наследия, но вообще не склонен был делиться какими-либо соображениями ни с широкой публикой, ни даже с художниками. Исключением можно считать разве что диалог, который связал его в последние годы жизни с Эмилем Бернаром. Молодой художник сумел, что называется, разговорить неуживчивого, рано постаревшего мастера, над которым смеялись даже мальчишки из его родного Экс-ан-Прованса. В их переписке и в написанных по горячим следам воспоминаниях, весьма оригинальном памятнике саморефлексии художника, действительно можно найти высказывания, звучащие одинаково искренне и неопределенно[429]. К иным даже можно подобрать какие-то этикетки, вроде логического эмпиризма. Но многое ли они объяснят? Важнее то, что живопись была для него самого средством выражения личных ощущений, и вопрос, в том числе философский, в следующем: как он понимал «ощущение», как его понимали современники во Франции, какую традицию понимания Сезанн мог получить, скажем, в лицее и позднее, учитывая, что систематически философией он не занимался? Он был против излишнего теоретизирования вообще, поскольку такая «литературная работа» отвлекает художника от «полноценного изучения природы».

Небеспричинно считается, что кубисты подхватили еще одну мысль Сезанна, из той же переписки и тоже афористическую по структуре: натуру следует изображать «посредством цилиндра, шара, конуса, и всё это – в перспективе»[430]. Нетрудно найти еще с три десятка не менее выразительных мыслей о том, как можно проникнуть в суть вещей, анализируя натуру и одновременно – абстрагируясь от нее, обобщая увиденное при помощи мысли. Сезанну, вечно чувствовавшему себя непонятым и гонимым, мизантропу, но влюбленному в живопись совершенно беззаветно, все же повезло. На склоне дней пришли и признание, и, что еще важнее, способность воплотить в самых простых сюжетах, вроде яблок на столе, нескольких домов среди сосен или горы Сент-Виктуар, те принципы, на которых вырастет авангард. Но ни учителем мысли или кисти, ни систематическим теоретиком он не был.

Все крупнейшие мастера признавали свой сыновний долг по отношению к Сезанну, и неслучайно именно с него то начинается рассказ о «современном искусстве»[431], то заканчивается рассказ о «старом»[432]. Но почему философы? Не кто-нибудь, а Хайдеггер словно суммировал и интерес философов к Сезанну, и глубоко философский смысл его художественного наследия, сказав, что тот не был философом, но понимал все, чем занимается философия. На это указывает одна простая, случайно оброненная художником фраза: «Жизнь – страшная штука» («C'est effrayant la vie»). И это как раз то, добавляет Хайдеггер, «что я изучал последние сорок лет». Курт Бадт был уверен, что Сезанн – художник глубоко религиозный, несмотря на почти полное отсутствие у него христианских сюжетов или мотивов. Фриц Новотны в 1930-е годы доказывал, что открытия Сезанна в живописи сопоставимы с открытиями Канта в философии. Это значит, логически рассуждал он, что Сезанн – Кант в искусстве, а его живопись – «критика способности суждения», то есть эпистемология в красках, не познание, но исследование путей познания. Впрочем, сам автор признавал, что предложенное им сравнение имеет скорее метафорическое значение. Добавим к этому: неизвестно, читал ли Сезанн Канта.

Джордж Хэмилтон нашел в Сезанне не Канта, а Бергсона, потому что оба ввели в свои исследования Время. Если присмотреться к поздним натюрмортам нашего художника, нетрудно заметить, что на три лежащих рядом яблока он смотрит одновременно справа, слева и сверху, потому что композиция строится без единой точки зрения. И хотя такой подход в искусстве разных народов и эпох был известен, у Сезанна он особый. Его композиция парадоксальным образом сохраняет

цельность и не рассыпается, но становится повествованием, длящимся временем. Правда, в вопросе о времени у Сезанна акценты можно расставить и иначе: так же резонно сказать, что, введя в картину время, он его остановил, превратил в вечность. Разве не в этом его отличие от импрессионистов, которых он сознательно стремился превзойти, в том числе и в этом, ключевом для них вопросе? Моне извлек для истории все световые и цветовые нюансы фасада Руанского собора, какие можно было наблюдать в течение суток. Для этого он жил некоторое время рядом с ним, наблюдая за этим самым фасадом. Несколько раз он ездил в Лондон ради пары мостов над Темзой, специально останавливаясь в «Савое»[433]. В результате мы получили десятки эскизных и относительно завершенных (для импрессиониста) образов, обессмертивших лондонский смог. В его сериях мы будем восхищаться изменчивостью впечатлений, вибрацией жизни, фиксируемой кистью, но не для того, чтобы остановить это течение жизни, а чтобы транслировать его зрителю, пропустив через чувствительность художника. Возможно, любя эту текучесть жизни и времени, импрессионисты так же любили изображать воду, как китайские и японские художники.

Совсем не эти нюансы и не собственные впечатления волновали Сезанна по отношению к родной для него горе Сент-Виктуар, действительно удивительно живописной[434]. Скорее она была для художника символом незыблемости природы, а заодно, возможно, и метафорой старой доброй Франции, la douce France, привычного мира его детства. Неслучайно он посвятил ей одной многие годы кропотливого живописного анализа. С его любовью к этой горе сравнится разве что любовь к Фудзи великого Кацусики Хокусая, воплотившаяся в серии цветных ксилографий «Тридцать шесть видов Фудзи», во времена Сезанна уже имевшей хождение на Западе. Фраза «жизнь – страшная штука» сорвалась с языка у Сезанна, когда он работал, как обычно, на пленэре и заметил, что внизу, в долине, начато строительство мыльной фабрики. Кроме того, историку философии достаточно вспомнить еще более знаменитый афоризм Паскаля – «бесконечное молчание сфер ужасает меня», – чтобы «вселенский» масштаб мышления Сезанна раскрылся с полной силой. Пожалуй, именно метаморфозы горы Сент-Виктуар в десятках полотен Сезанна представляют максимально полно его картину мира в развитии. А видимая незаконченность некоторых из них, «прогалины» в живописном поле, как мы уже знаем, приглашала зрителя поучаствовать в процессе познания.

Форрест Уильямс решил, что Сезанн – феноменолог. Хотя

феноменологию XX века не свести к какой-то формуле, одним из ее лозунгов было «возвращение к предмету». Логично видеть в Сезанне «Гуссерля», ведь он как бы восстановил саму предметность мотива, растворенную импрессионистами в потоках света, в утренней дымке, попросту в атмосфере. Его предметы увидены не издалека, как у импрессионистов, а вблизи, *прямой наводкой*[435]. Настолько вблизи, что, кажется, прямо сейчас выпадут из картины нам под ноги. В его последней, базельской «Горе Сент-Виктуар» абстрагирующий эффект столь силен, что «туманная даль» не предъявляет себя на должном расстоянии, а полностью погружает в себя зрителя. Благодаря более мягкой, ослабленной работе кисти кристаллическая твердость, свойственная ранним видам той же горы на полотнах Сезанна, ушла, усилилась плоскостность, поэтому кажется, что образ максимально приближен к зрителю, словно подан на тарелке.

Мы найдем у Сезанна текстуру, вес, твердость, осязаемость, пространственный объем, локальный цвет – все то, чего импрессионисты избегали. Современники возмущались, что его яблоки покрыты шерстью, а грязные тарелки вертятся. С точки зрения классической композиции, они действительно вертятся, движение передается не как процесс, а как способ самоутверждения предметов, «неистребимой вещественности их бытия», как выразился поэт Райнер Мария Рильке. Феноменологический подход к Сезанну был авторитетно представлен в 1945 году Морисом Мерло-Понти в эссе «Сомнение Сезанна», само название которого говорит не только о философском, но и о психоаналитическом подходе к творчеству художника[436]. Мерло-Понти знал, что Сезанн был человеком нервным, и решил трактовать его искусство как проект самоконтроля, сознательного выведения всех эмоций, страхов, сомнений и перипетий за рамки творчества. Терапевтические свойства изобразительного искусства и музыки давно известны человечеству. Таким образом, всякая картина Сезанна становится частью масштабного жизненного проекта, отражает его личный темперамент.

Сезанн, конечно, не был единственным крупным мастером, который будоражил философов. Но немногие волновали их так часто, немногие приводили к столь различным историко-философским или теоретическим выводам[437]. На его примере, как и на других примерах, мы видим, что в истории европейского искусства были художники, изъяснявшиеся с помощью не только произведений, но и слова; видели, что были философы и историки философии, склонные искать истину, *в том числе* в произведениях искусства. Мы видели, наконец, что и среди

историков искусства немало таких, кто изучают памятники ради вычленения в них той картины мира, которая не только обусловила их форму и содержание, но и сама формировалась под воздействием произведений искусства. Поиск историко-культурных смыслов или даже смысловых пластов в изображениях и текстах, в толкованиях современников и во взглядах таких умных зрителей, как Хайдеггер или Панофский, – захватывающий процесс. Но я постарался показать, что все эти построения и истолкования всегда остаются гипотезами, а не догмой.

Чтобы удостовериться в этом, приведу последний пример из уже упомянутого эссе Хайдеггера «Исток художественного творения» – изначально доклада, прочитанного в 1935 году во Фрайбурге. Единственное «творение», которое здесь анализируется, – одна из восьми версий вангоговских «Башмаков» (1886), которые он видел на выставке в Амстердаме (илл. 128). Поскольку на этом удивительном для своего времени натюрморте изображены две вещи, их грубая, нарочитая вещественность, лучше сказать – вещность, привлекла философа, для которого слово Ding означает совсем не только то, что для нас всех «вещь». Чтобы разобраться в смысле изображенного, философствующий посетитель выставки пускается в пространное – и прекрасно переданное средствами философского языка – рассуждение на тему «немотствующего зова земли», который «отдается в этих башмаках». Ему приходит на ум крестьянка, которая стояла в них, ходила в поле, а под вечер, устав, отставила их в сторону. И все это несмотря на то, что «мы не можем даже сказать, где стоят эти башмаки», вокруг – лишь «неопределенное пространство». Вместе с тем он чувствует «дельность» этого изделия, его надежность, несмотря на истраченность и истертость, несмотря на следы труда и времени. Отсутствие отвлекающих деталей приводит к тому, что «одна лишь служебность зрима в изделии. Она создает видимость, будто исток изделия заключен просто в его изготовлении, напечатляющем такую-то форму такому-то веществу. И все же у дельности изделия более глубокое происхождение. У вещества и формы и у различения того и другого – более глубокий исток»[438].

128. *Винсент Ван Гог*. Башмаки. 1886 год. Амстердам. Музей Ван Гога

Кажется, философ неслучайно взял картину с таким «чтойным», грубозримым предметом, чтобы сопоставить самое что ни на есть обыденное с самым что ни на есть исключительным, простые башмаки и больше ничего – с художественным творением. Его «экфрасис» звучит убедительно, потому что в нем все же чувствуется внимание к деталям, даже если, как и положено классическому экфрасису, он уходит далеко в сторону, превращая произведение искусства в частность, зримое подспорье для далеко идущей мысли[439]. Проблема в том, что эти конкретные башмаки – башмаки Ван Гога, а не крестьянки, и писал он их, живя в городе. На них нет комьев земли, как верно заметил Хайдеггер, потому что в них ходили по городу. К башмакам Ван Гог вообще относился особым образом: одну пару, в которой он в молодости проповедовал шахтерам, увез с собой в Арль, где эту реликвию застал Гоген, оставивший о том лирическое воспоминание. Они написаны сверху, очень близко к зрителю, так, чтобы мы почти что могли увидеть их «нутро», потому что шнурки развязаны. Башмаки отбрасывают тень, что подчеркивает их массу, предметность, но философ прав в том, что у предмета нет места, лишь «абстрактное пространство». Я бы

уточнил, что и пространства здесь нет, есть лишь навязанный зрителю угол зрения: башмаки повернуты к нам *лицом*, а «пол», на котором они должны стоять, с таким же успехом может считываться как фон классического портрета. На другой версии собственных башмаков Ван Гога один из них тоже показывает нутро, другой повалился на «спину», демонстрируя добротно подбитую подошву[440]. Если взглянуть на другие натюрморты и жанровые композиции Ван Гога, мы узнаем, что предметы для него – повод для самоанализа, размышления о жизни и о своем месте в ней. Поэтому башмаки или стул с соломенной сидушкой посреди узкой комнатенки – в одинаковой мере автопортреты художника и натюрморты.

Что следует из этого короткого критического разбора? Хайдеггер, не вдаваясь в особенности творчества Ван Гога и его внутреннего мира, имеет право размышлять над природой искусства и творчества *вообще*, стоя перед его картиной. Он прав, трактуя частный предмет с точки зрения Предмета или *предметности*. Он также мог быть прав, зная, как нежно Ван Гог относился к простым труженикам и бедноте. Но он, как верно заметил Мейер Шапиро (искусствовед философского склада ума и вовсе не чуждый теоретизированию), забыл о присутствии художника *внутри* этого его произведения[441]. Потому что чужие башмаки, включая крестьянские деревянные сабо, он писал иначе. Следовательно, объективирование заложенного в картине послания до масштабов «земли» и «труда» вряд ли приемлемо в этом конкретном случае, хотя было бы вполне уместным на фоне некоторых картин Милле, кого-нибудь из передвижников или художников социалистического реализма. Более того, воспевание труда вменялось художникам в обязанность с высоких трибун Третьего рейха, субъективные вольности, тем более присутствие «я» художника в каких-то башмаках, вряд ли вписывались в новую концепцию искусства. Это не значит, что дело в пронацистских симпатиях философа или верности партийной линии (он был членом НСДАП с 1933 по 1945 г.). Дело в том, что во всяком большом художнике и во всяком серьезном произведении есть философский смысл, но произведение никогда не тождественно какому-то одному смыслу, оно никогда не иллюстрирует какое-то учение или какую-то идею. Произведение искусства питается философией, отражает картину мира своего времени, но всегда – на правах участника диалога.

# Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм

Мы резонно можем считать культ шедевра высшей формой

восхищения искусством, мы констатируем существование в различных культурах почитаемых образов, мы признаём за изображениями авторитет, убедительность, чувствуем на себе их власть и силу[442]. Иногда – даже насилие. Но, как во всех сферах культуры, оборотной стороной этой «золотой медали» и, следовательно, не менее важным сюжетом истории искусства являются различные формы неприятия искусства. В последние десятилетия они все больше занимают историков. В любой культуре есть свои иконы, следовательно, есть и иконопочитание, но есть и иконофобия и иконоборчество. Это связано с самой природой искусства: оно – не только воплощенная красота, но и предмет пререканий и повод к раздорам, настоящий «проводник социальных конфликтов»[443].

История искусства – в одинаковой мере история открытий и история потерь. Неприятие искусства может быть мягким и жестким, санкционированным и не санкционированным властью или обществом, систематическим и спонтанным. Вопрос о статусе искусства в той или иной цивилизации зачастую тонок, его рассмотрение требует серьезной религиоведческой и общеисторической подготовки, вынесение суждений чревато осуждением и, следовательно, потенциально опасно. Потому что констатация отсутствия визуально фиксируемой художественности в конкретном месте и в конкретное время может быть реально доказуемым фактом, но может звучать и как оскорбление. Одним словом, проблема неприятия искусства или образности, формы борьбы с ним, вандализм – сложные, болезненные проблемы, при рассмотрении которых историку искусства и вообще историку следует быть осторожным и тактичным в формулировках[444].

Как мы уже не раз убеждались, искусство на разных исторических этапах своего развития чаще всего связывалось с религией, с интересами власти, с идеологией. В этих связях и следует искать причины частичного или полного неприятия искусства. Попробуем для начала разобраться в этом вопросе на примере исторического бытования трех авраамических религий: иудаизма, ислама и христианства. Первые две из них не считают возможным почитание изображений. Из-за этого, как нетрудно догадаться, изображение человека не получило в них религиозной санкции. Однако никому не придет в голову отрицать историю искусства у евреев или историю мусульманского искусства, существование великих произведений, созданных иудеями и мусульманами, в том числе правоверными. Правда, по сей день некоторые исследователи считают более корректным по отношению к этим религиозным системам

говорить об искусстве евреев – но не еврейском, об искусстве мусульман, стран исламского мира – но не мусульманском[445].

Тора, основа иудаизма, вошедшая и в христианскую Библию, не раз четко запрещает изготовление антропоморфных изображений с целью культа: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня, и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои» (Исх 20: 4–6). Не раз Ветхий Завет возвращается к теме почитателей идолов, навлекающих на себя гнев Божий (Втор 4: 15–19; Пс 96: 7; Лев 19: 4; Ос 2: 8). Иногда авторы священных книг уточняют, что к недозволенному относится изображение всякой твари, не только человека. Иногда акцент делается на материале, например, меди или дереве, а также на форме: пластика волновала критиков явно больше, чем живопись. Акцент на «небе вверху» и «земле внизу» подсказывает, что речь идет о культе небесных и хтонических сил, традиционно проявлявшемся у древних народов в развитии соответствующей образности в искусстве. Всякий народ стремился утвердить свою самостоятельность, снабжая своих богов теми или иными признаками: мифологическими, ритуальными и зримыми. Весь смысл библейских запретов, конечно, – в утверждении единобожия иудеев и, следовательно, их богоизбранности на фоне окружавших их политеистических религий. Неприятие материальных изображений божества становилось такой же, как обрезание, гарантией принадлежности «народу», *ха-ам*, в отличие от «яз ков», *ха-гоим*.

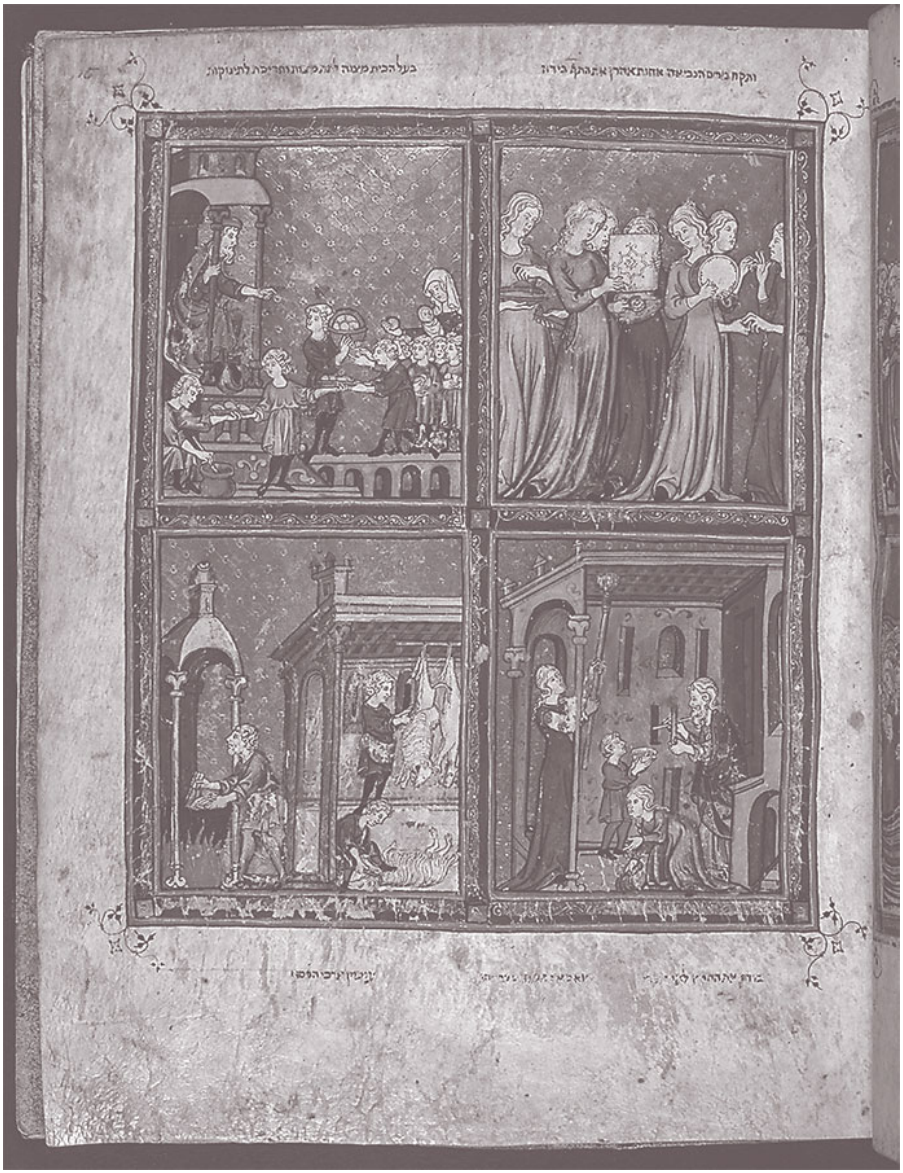
Строгое соблюдение этих предписаний влекло за собой исчезновение или отсутствие нужных навыков у ремесленников и художников: нет спроса – не будет и соответствующей художественной компетенции. Однако в трехтысячелетней истории евреев, естественно, бывали периоды как жесткого следования этим правилам, так и мягкого. Засилье идолов и вообще эстетизация повседневной жизни римлян – захватчиков – влекли за собой эмоциональное и бескомпромиссное неприятие образности, унаследованное и первыми поколениями христиан. Интересное свидетельство об этом оставил Тацит: «В Египте божеские почести воздаются различным животным и статуям, нарочно созданным для этой цели, иудеи же верят в единое божественное начало, постигаемое только разумом, высшее, вечное, непреходящее, не поддающееся изображению, и считают безумцами всех, кто делает себе богов из тлена, по человеческому

образу и подобию. Поэтому ни в городах у них, ни тем более в храмах нет никаких кумиров, и они не ставят статуй ни в угоду царям, ни во славу цезарей»[446]. Сам запрет на изображения, видимо, читался как призыв к сопротивлению Риму. Однако уже в последние века Античности синагоги украшались целыми программами мозаик (Бет-Альфа) и фресок, отсылавших к истории Израиля и догмам (Дура-Эвропо́с)[447]. Даже статуи не возмущали просвещенных раввинов, духовных лидеров своих общин, если верующие не придавали им религиозного значения, но смотрели на них исключительно как на декор. Кроме того, за фасадом официальных запретов и проповедей следует видеть и народную религиозность иудеев, которая уже тогда позволяла художественной образности развиваться, естественно, в контакте с эллинистически-римским художественным койне́[448].

До нас дошли отдельные, обычно сильно пострадавшие следы этой творческой энергии первых веков нашей эры. И это неслучайно. Пришедший в VII столетии ислам провозгласил *аниконизм*, то есть отказ от образности, одним из основных принципов правоверия. Иудеи, оказавшиеся под властью халифов, не могли проявлять бо́льшую терпимость к искусству, чтобы хотя бы в собственных глазах выглядеть верными тем же религиозным истокам, к которым апеллировал Коран. В результате на протяжении столетий закрепилось неприятие антропоморфных изображений во всей диаспоре, а художественная воля, тяга к украшению стали выражаться преимущественно в орнаменте. Как и у соседей, да и как вообще во многих развитых культурах, иудейский художник умело использовал своеобразную живописность алфавита, а почитание текста Торы придавало этой художественной работе необходимую религиозную санкцию. Неслучайно свиток Торы был и остается предметом особого почитания, он – знак присутствия божества, неизобразимого, но зримого в тексте-предмете. Каллиграфия у арабов и евреев сама по себе не равна аниконизму, не исчерпывает его, но, наряду со сложнейшим ковровым орнаментом, становится ярким его проявлением.

На христианских землях это неприятие сохранялось, но не было столь принципиальным. С одной стороны, все понимали миссионерскую функцию церковного искусства христиан: известны случаи обращения иудеев под влиянием конкретных христианских образов, особенно Распятия[449]. С другой стороны, авторитетные раввины, например, Ра́ши в XI столетии, засвидетельствовали, тем самым оставив авторитетное мнение и потомкам, присутствие библейских сцен вроде битвы Давида и Голиафа на стенах домов богатых евреев. Маймонид в XII

столетии отвергал трехмерные изображения человека[450]. Очевидно, что иудеи подражали соседям-христианам, даже если вход в церковь им формально был запрещен. Когда в эпоху рассеяния те или иные иудейские общины оказывались в большей степени ассимилированы окружающей культурной средой и если эта среда не заставляла их отказываться от религии предков, то и визуальная, художественная составляющая этой религиозной враждебной среды уже не выглядела в их глазах незаконной. В результате до нас дошли памятники средневековой еврейской живописи из Северной Европы, Италии и Испании, например, великолепно иллюстрированные рукописи Аггады[451] (илл. 129).



129. Подготовка трапезы. Танец Мириам. Миниатюра из «Золотой Аггады». 1320 год. Каталония, Барселона (?). Сейчас: Лондон. Британская библиотека. Рукопись Additional 27210. Лист 15

Известны случаи участия иудейских мастеров в создании христианских произведений и наоборот: и сотрудничество, и соперничество, и подражание, и взаимовлияние стали факторами параллельного развития. В 1480 году королеве Изабелле Кастильской пришлось требовать от нанятого ею художника, чтобы кисть еврея, если таковой окажется среди его

подмастерьев, не коснулась фигур Христа и Богоматери. Один этот факт о многом говорит: именно она с мужем, Фердинандом Арагонским, инициировала одно из самых масштабных в истории изгнаний евреев из Испании и с Сицилии в 1492 году. Тем не менее евреи во все времена были отличными ремесленниками, об этом знали уже арабы, а ремесленник во всех традиционных культурах – в какой-то степени художник. Поэтому неудивительно, что церковный прелат не гнушался нанимать иноверца для изготовления даже священных литургических предметов, одновременно разделяя антииудейские догматы христианства[452].

Можно было бы привести и другие примеры популярности еврейского мастерства среди христиан. Ясно, что религиозный аниконизм не означал отказа от искусства как такового. Но все же до XIX века включительно отношение иудейской диаспоры к изобразительному искусству оставалось амбивалентным. Отчасти эта амбивалентность, как ни странно, связана с высочайшим для Средневековья и раннего Нового времени уровнем грамотности еврейского населения. У христиан монументальная живопись считалась необходимой для просвещения масс, не читавших ни на каком языке, тем более на латыни – основном языке религии и культуры. Среднему иудею, грамотному по определению, этого подспорья для религиозного образования не требовалось – он жил текстом. Поэтому не так просто объяснить тот исторически объективный факт, что в эпоху авангарда, с начала XX века, место евреев, пусть и секуляризованных, во всех сферах искусства резко увеличилось[453].

Ислам, как и предшествующие авраамические религии, с самого начала заявил о себе как о религии священного текста. Здесь арабский язык, получивший статус священного, и обязательное знание Корана сделали дидактическую функцию изображений излишней для верующих. Кроме того, ислам появился на землях Ближнего Востока, Африки и отчасти Европы тогда, когда христианское искусство, особенно в Византии, достигло расцвета и представляло собой высокоразвитую систему визуальной проповеди во всех формах, жанрах и техниках, от миниатюрных предметов личного благочестия до храма. Ничего подобного для утверждения своих идеалов вчерашние кочевники не могли предложить по объективным причинам: монументальное искусство, во-первых, требует оседлости нескольких поколений, во-вторых, готовности отступить от аскетической чистоты веры ради роскоши. Далеко не все сподвижники Мухаммеда были готовы на это пойти.

Однако развитая, обретшая почву под ногами цивилизация в

искусстве нуждается по определению, как нуждается в репрезентации любая власть. Поэтому исламский мир воспользовался художественными традициями античной и византийской цивилизаций на Западе и иранской – на Востоке. Переманивание мастеров стало обычной практикой: Купол Скалы в Иерусалиме (687–691 гг.) и Большая мечеть Омейядов в Дамаске (706–715 гг.) – характерные примеры такого же сотрудничества, которое мы только что наблюдали на средневековом Западе между евреями и христианами. Уже ибн-Забала в 814 году и ат-Табари в 923 году сообщали, что мастеров в Дамаск выписали непосредственно из Константинополя, хотя славились и местные, сирийские мастера. Есть в этом феномене переманивания и подражания что-то от восхищения художественным великолепием побежденной земли – Плодородного полумесяца. Есть и вызов могущественному соседу – византийскому василевсу. В архитектурном плане дамасская мечеть заимствовала отдельные элементы у римского и христианского зодчества, не оставив, однако, ни одного из них в целостном виде. Греческие мозаичисты украсили стены великолепными изображениями архитектурных сооружений и деревьев (илл. 130), хорошо известные, например, по куполу ротонды Св. Георгия в Фессалониках (V в.)[454]. Но то, что в христианской иконографии служило фоном для фигур, для истории Спасения, здесь превратилось в тему: деревья выстроились перед нами, словно святые перед троном Всевышнего. И все же это всего лишь деревья и дома. Сегодня их иногда интерпретируют как образ мусульманского рая, но как они прочитывались в момент создания и прочитывались ли вообще, мы не узнаем никогда. Каабу украшали лишь ткани. Даже в роскошном Мшаттском дворце стена, смотревшая на Мекку, то есть символизирующая единство мусульман, *кибла*, сознательно лишена каких-либо намеков на живое в покрывающем ее удивительном орнаменте из стука.

130. Большая мечеть Омейядов в Дамаске. 706–715 годы. Мозаика во внутреннем дворе

Можно констатировать, что через столетие после утверждения ислама на новых землях, в ключевых точках и ключевых памятниках изобразительное искусство, видимое верующим, отказалось от зооморфных мотивов и сюжетов. Почему? Тот факт, что в искусстве предстает перед нами мир, наделенный некоторыми ограничениями, не позволяет считать, что соответствующим образом ограничены были интересы и ощущения людей. Иначе пришлось бы предположить, что мусульмане были равнодушны к человеческому телу и вообще к природе, а сегодняшняя распространенность различных форм беспредметного, абстрактного искусства означает полное безразличие ко всему живому. На самом деле, средневековый дар аль-ислам на протяжении столетий, до XIII века, далеко опережал Запад в естествознании во всех его проявлениях. Соответствующие научные трактаты, учебники и энциклопедии, конечно, иллюстрировались. Всякое творение, с точки зрения

мусульманина, не посягало на исключительность Творца, но являло его в видимом мире.

Как всякая религиозная система, добившаяся быстрого и широкого распространения, ислам должен был противопоставить себя соседней или побежденной религии в ключевых вопросах. Иначе он рисковал раствориться среди побежденных, как некогда первоначальная культура римлян отчасти растворилась в греческой. Восхищение византийской цивилизацией и византийским искусством, с его развитой антропологией, легко перерастало в презрение или равнодушие к сути дела. Арабы отчетливо видели перформативный характер изображений, искусства и литургии христиан. Поэтому, заимствуя формы, предметы, выкупая лучших мастеров, они, конечно, смотрели на произведения иначе. А введение в их декор все более изощренных каллиграфических формул из Корана означало идеологическое переосмысление визуального наследия соседей. Священное слово или изречение брало на себя функцию почитаемого образа, являло, как и у иудеев, знак присутствия божества *здесь и сейчас*, на глазах у верующих.

Резонно было бы искать обоснования такого отношения к искусству в текстах, прежде всего в Коране. Однако его «запреты» на искусство весьма немногочисленны и лаконичны, по однозначности они не сопоставимы с библейским «Не делай себе кумира». Записанные веками позднее хад сы сохранили высказывания Пророка, среди которых можно было встретить что-то вроде: «Ангелы не войдут в дом, где есть собака и картина». Страшные муки грозили создателям изображений в день воскрешения мертвых. Но сохранилось предание и о том, что у него самого было изображение Богоматери с Младенцем. Коран, естественно, вслед за Торой, осуждает *аль-ансаб* и *аль-аснам*, то есть почитаемые изображения, трехмерные или двухмерные (это не принципиально). Уже на рубеже VIII–IX веков энциклопедист Хишам ибн Мухаммад ал-Калби посвятил небольшое сочинение описанию языческих идолопоклоннических культов Аравии, бытовавших к моменту прихода ислама. Из этого уникального сочинения следует, что и почитание Каабы, как известно, намного более древнее, было связано с множеством практик, глубоко противоречащих исламу, что ал-Калби и продемонстрировал[455].

В мусульманских текстах чаще порицается даже не произведение, а его изготовитель, *муса́ввир*, который оказывается тем самым соперником самого Аллаха, ведь одним из девяноста девяти прекрасных имен Бога как раз и является *Мусаввир*, то есть буквально «творящий формы». Аналогия с историей латинского слова artifex, «ремесленник» и «творец», здесь очевидна и

посвоему симптоматична. Но Аллах – еще и *единственный, единый, не терпящий сотоварища*. Очень отчетливо, опять же в пику христианскому учению о Троице, выраженный в Коране догмат единобожия в какой-то мере мог отразиться на представлениях мусульман об искусстве и творчестве. В магическом сознании древних изображение на аналогическом уровне связано со своим живым прототипом, но жизнь в глину может вдунуть лишь Творец, и он – один.

Христианство, в особенности восточное, стояло перед той же дилеммой и для ее решения и выстроило довольно сложную богословско-философскую конструкцию, пропитанную платонизмом. Некоторые книги Библии довольно рано стали предметом иллюстрирования как в монументальной, так и в книжной, миниатюрной форме, уже этим религия благословила художественную форму и визуальную коммуникацию с верующим. Ислам на это не пошел. Коран по природе своего текста к иллюстрированию не располагал: только деяния Пророка, описанные в его жизнеописаниях и хадисах, столетия спустя породили благочестивую изобразительную традицию[456]. Лицо Пророка, например в сцене Вознесения (мирадж), часто специально скрывалось (илл. 131). Отношение к его образу в целом – для мусульманина вопрос исключительно принципиальный, что показали недавние трагические события вокруг карикатур.

131. Султан Мухаммед (?). Вознесение пророка Мухаммеда. Миниатюра из книги «Пятерица» Низами. Между 1539 и 1543 годами. Сейчас: Лондон. Британская библиотека. Or. 2265, fol. 195a

И все же не следует думать, во-первых, что отказ от зооморфной образности означает отказ от искусства и от художественного восприятия мира в целом, во-вторых, что он продиктован какими-то религиозными или этническими обстоятельствами. Такие толкования периодически встречаются даже в серьезной науке. Объяснения нужно искать в конкретной историкокультурной и историко-религиозной ситуации, которую мы в общих чертах описали. Ислам не создал фигуративной, *иконической* альтернативы окружавшим его развитым цивилизациям. Интересно, однако, то, что отказ закрепился. Потенциальную силу изображения живого существа мусульманин склонен был интерпретировать как зло и обман, и, следуя той же логике, точно так же злом и обманом можно было посчитать и всякую эстетическую креативность, и стремление к бренной роскоши. Но такие формы пуританизма свойственны не только исламу.

* * *

Одним из явлений, сопровождающих развитие искусства на протяжении всей истории цивилизаций, следует считать иконоборчество. В узком смысле, как мы уже знаем, историки называют так довольно продолжительный период в истории Византии (720–840-е годы). В результате этого церковнополитического конфликта, завершившегося победой партии иконопочитателей, возникли представления о роли религиозного искусства в жизни верующего, бытующие в православном – и отчасти католическом – христианстве по сей день[457]. Однако не менее оправданно и расширительное понимание иконоборчества, сегодня общепринятое в искусствоведении и смежных науках, например, в исторической антропологии и визуальных исследованиях. Всякая смена религии или власти чаще всего ведет к ниспровержению идолов, опять же в широком понимании этого слова, не только рукотворных. Уничтожаются или изменяются до неузнаваемости правящие элиты, идеи, системы человеческих ценностей, следовательно, низвергаются и конкретные образы, представляющие эти элиты, идеи и ценности. Сама память подвергается искоренению.

Искоренение памяти, называемое латинском словосочетанием damnatio memoriae, – такой же закон всемирной истории, как ее, памяти, «производство», как управление ею[458]. Первые спорадические проявления damnatio memoriae можно

найти уже у египтян, в Древнем царстве, а систематические действия зафиксированы как минимум при фараоне Тутмосе III (1479–1425 гг. до н. э.)[459]. Он приказал либо уничтожить, либо искалечить памятники, созданные при его предшественнице – Хатшепсут (1478–1458 гг. до н. э.). Словно предчувствуя такую хрупкость памяти, египтяне не жалели средств на статуи в не боящемся ветра граните и на монументальные комплексы масштаба усыпальницы той же Хатшепсут в некрополе Дейр-эль-Бахри или пирамид. И все же многое ее наследнику удалось стереть с лица земли.

В рамках той же XVIII династии по такому же пути пошел великий реформатор Эхнатон (ок. 1355 – ок. 1334 гг. до н. э.). Решившись на настоящую замену всех прежних богов на единого бога солнца Атона, он потратил немало сил и средств на физическое уничтожение соответствующих зоо– и антропоморфных изображений по всей стране. Одновременно шло строительство новой столицы – Ахетатона (Тель эль-Амарна), а искусство получило новый творческий импульс, воплотившийся в полноценном стиле – так называемом амарнском искусстве. Знаменитый хранящийся в Новом музее в Берлине портрет главной жены Эхнатона, Нефертити, – характерный тому пример. Невероятно честолюбивый государь, тем не менее, любил изображать себя в семейном кругу, купающимся в протянутых к нему ласковых руках-лучах бога солнца. Сегодня в голове зрителя удивительный аристократический лиризм амарнского стиля с трудом согласуется с развязанной фараоном планомерной политикой уничтожения произведений искусства предшественников[460].

Похожие исторические ситуации не раз повторялись в древности. Расцвета политическое и религиозное damnatio memoriae достигло в императорском Риме. Уничтожение изображений свергнутого или просто умершего, но ненавистного императора стало настолько обычным делом уже в I столетии н. э., что Тацит использовал для описания солдатского путча словосочетание imagines detrahere, где глагол detrahere можно перевести как «убирать», «сдирать», «разбивать», «снимать», «похищать», «разрушать». Понятно, что одним емким словом историк фиксировал *все* возможные формы такого политического иконоборчества. Его современник Иосиф Флавий рассказывал, что в Палестине верующие требовали убрать с видных мест портреты императоров, что религиозный запрет на изображения не раз становился поводом для настоящих бунтов, осуждал Пилата за то, что тот велел внести в Иерусалим изображения императора на древках знамен[461]. Нужно понимать, что агрессия

против императорских изображений была ответом на насаждение религиозного культа живых правителей, унаследованного Римом от эллинистических царей. Носителем этого культа как раз служили производившиеся тысячами и абсолютно вездесущие, стандартные и легко узнаваемые портреты и статуи живых императоров.

Закон действует по сей день, в том числе в обществах более или менее секуляризованных. Сотни памятников вождям, убранные из ключевых точек городов, иногда выставляются без пьедесталов в местах подчеркнуто нивелированного идеологического значения, вроде московского «Музеона» (1992) или будапештского Парка Мементо (1993). Тогда прославляющие монументы превращаются в «осколки самовластья», зримое назидание потомкам, «антипамятники». Когда же такой памятник остается на изначальном месте, его нахождение здесь и сейчас, как и цветы у пьедестала, вызывают у зрителя реакцию как раз на фоне общепринятого ниспровержения. Таков, например, памятник Сталину в его родном Гори. То, что памятники Сталину в Грузии лишены пояснительных (и, следовательно, прославляющих) надписей, только увеличивает их специфическую, амбивалентную «иконность», потому что официально никакого культа этой личности здесь, как и везде, нет.

В основе иконоборчества – борьба с существующим *визуальным порядком*, за которым стоят отношения власти – как власти людей над людьми, так и власти идей над умами. Визуальный порядок и отражает эти отношения, и формирует их. Сегодня он формируется главным образом посредством виртуальной зрительной коммуникации, поэтому прямая атака на изображения или государственную символику – явление относительно редкое. Если нужно кого-то высмеять, в дело чаще вступает карикатура во всех ее формах. Имидж власти – предмет заботы соответствующих профессионалов, не художников. Ее саморепрезентация, начиная со Второй мировой войны и по сей день, находится вне сферы искусства. Поэтому какая-либо профанация существующего в реальном времени имиджа, любое визуальное «оскорбление величества» в рамках искусства вряд ли возможно.

Большинству политиков сегодня не приходит в голову обозначать свое присутствие в стране с помощью статуй, хотя фотопортреты в официальных кабинетах – дело обычное. В традиционных и, в особенности, древних обществах власть нуждалась в репрезентации всегда и повсеместно, и обслуживали ее художники, «художественная индустрия». Если смена власти

проходила мирно, законно, то сохранение образов предшественников выражало идеи преемственности, легитимности и царящего в мире порядка. В любой же конфликтной ситуации, не обязательно при революционном перевороте, отношение к изображениям могло чутко реагировать на эту конфликтность. Политического противника, живого или мертвого, можно было даже подвергнуть своего рода «казни через изображение»: например, портрет Лютера сожгли в Риме в 1521 году. Такая executio in efgif ie, магическая по своей природе, в Западной Европе проводилась со Средних веков до начала XIX века, но в мире в целом спорадически практикуется по сей день, потому что позволяет канализировать эмоции толпы[462].

В 1933 году Гитлер, не ставший художником, пришел к власти и сразу принялся за наведение нового визуального порядка, опираясь на помощь рейхсминистра народного просвещения и пропаганды Йозефа Геббельса. Целью Гитлера было искоренение из германской культуры всего «современного», «дегенеративного» и расово «нечистого». Начались публичные сожжения книг и увольнения. Высшим арбитром художественности фюрер выбрал себя, но доверял также Геббельсу и его антиподу – фотографу Генриху Гофману. В 1937 году решено было провести масштабную Большую германскую художественную выставку, но многие присланные на конкурс работы привели Гитлера в такое бешенство, что тогда же возникла идея провести параллельно две выставки. Все «дегенеративное» было названо термином entartete Kunst, с позаимствованным из медицинской терминологии причастием, то есть буквально «выродившееся искусство» (илл. 132). Комиссия Палаты изящных искусств во главе с Адольфом Циглером разыскивала по стране и конфисковала более пяти тысяч произведений. Шестьсот пятьдесят произведений ста двенадцати художников, в основном немцев, но также иностранцев масштаба Матисса, Кокошки и Мунка, вывесили впритык, словно обои, в маленьких залах мюнхенского Археологического института[463]. Среди проклятых оказался даже сознательный националист, верный режиму Эмиль Нольде. Насмешливые слоганы, наспех написанные готикой на стенах, распределили их тематически между «оскорблениями» религиозных чувств немцев, «еврейским» искусством и «оскорблениями» немецких женщин, солдат и крестьян. Рядом поместили картины и рисунки душевнобольных[464].

132. Йозеф Геббельс на выставке «дегенеративного» искусства в Мюнхене. 1937 год. Федеральный архив Германии

За четыре месяца на выставке побывало около двух миллионов человек, еще миллион – во время демонстрации ее в других городах Рейха. Беременным посещение запрещалось: видимо, лицезрение матерью такого безумия, само по себе оздоровительное, могло плохо сказаться на психическом здоровье будущего потомка[465]. (На выставке «правильного» искусства, прошедшей в Берлине, побывало свыше полумиллиона посетителей.) Многие «дегенеративные» картины затем были распроданы в «нейтральной» Швейцарии, причем, несмотря на протесты художников, люцернский аукцион лета 1939 года обогатил не только частные коллекции, но и музеи. Все прекрасно понимали, куда пойдут деньги, хотя к этому пониманию примешивалось желание спасти хоть что-то из попавших под нож сокровищ. Другие произведения прибрали к рукам члены НСДАП, тысячи работ были сожжены 20 марта 1939 года в казарме берлинских пожарных. Художники, давно эмигрировавшие, были деморализованы. Пауль Клее, осевший в Базеле, едва ходил. Основатель группы художников «Мост» Эрнст Людвиг Кирхнер, и без того тяжело больной, в 1938 году покончил с собой: шестьсот тридцать девять его работ были конфискованы.

Парадоксальным образом выставка «дегенеративного» искусства – одна из самых знаменитых и важных по социальному охвату выставок современного искусства за весь XX век[466].

Очевидно, что этот беспрецедентный иконоборческий акт был частью культуркампфа, акцией плохо спланированной, непоследовательной, но во всем объяснимой известными обстоятельствами. Труднее осознать и признать, что, как и всё в политике нацизма, это иконоборчество использовало болезни нации того времени, от антисемитизма до глубинного непонимания и неприятия художественного авангарда вообще. Поэтому стигматизация и физическое искоренение неугодного искусства и неугодных художников шли параллельно с насаждением той во многом архаизирующей, классицистической художественной модели, которую иногда вслед за Игорем Голомштоком называют «тоталитарным искусством»[467]. Важную роль в этом сыграл Боевой союз за немецкую культуру, созданный в 1928 году идеологом нацизма Альфредом Розенбергом. «Известия» (*Mitteilungen*) этого союза, насчитывавшего к 1933 году около сорока тысяч членов, с педантичной регулярностью и обстоятельностью извещали немцев обо всем «нерасовом», «враждебном к расе», «еврейском» и вообще упадническом, что «угрожало» настоящей германской культуре. То была не свора варваров, а десятки и десятки знаменитостей своего времени, «дисквалифицированных» историей. На прицеле членов союза оказались десятки имен и сотни названий, и эта пропагандистская работа, конечно, облегчила задачи организаторов мюнхенской выставки.

В СССР при Сталине подобных экспериментов в выставочном деле не потребовалось, хотя иконы иногда выставляли для просвещения масс именно как десакрализованные экспонаты[468]. Дореволюционные коллекции классического и авангардного искусства были экспроприированы сразу, распределены по хранилищам старых и новых музеев, следовательно, их доступность взгляду новорожденного советского человека находилась под контролем государства. «Битва за искусства», приведшая к утверждению социалистического реализма, была объявлена выигранной уже в 1932 году, а серьезные репрессии последовали лишь в 1937 году[469]. Изобразительной моделью власти, перенятой то ли из эпохи Птолемеев[470], то ли из памятных медалей эпохи Возрождения, стали профили вождей мирового пролетариата, с живым генсеком, естественно, на переднем плане. После развенчания культа личности почти весь его «пантеон», не принявший перемен, ушел в тень, все соответствующие портреты исчезли из учебников и энциклопедий. Всем обладателям «Большой советской энциклопедии» специальными распоряжениями вменялось в обязанность вырезать фотографии опальных наркомов вроде

Берии. Хрущев и Брежнев, хотя и появлялись периодически рядом с Лениным и Марксом в различных репрезентативных ситуациях, тоже исчезали, когда заканчивалась их власть.

Формально иконоборчества не потребовалось, поскольку визуальный порядок насаждался сверху: статуи и изображения Сталина подвергались профанации лишь за границами СССР, например, во время венгерского восстания 23 октября 1956 года. Но и политика государства в отношении портретов собственных лидеров подсказывала, что оно не нуждается в визуализации преемственности власти. Ее общепризнанным и повсюду навязанным «лицом» стал исключительно Ленин, превратившийся в стилизованный почитаемый образ с соответствующими этой функции легко узнаваемыми атрибутами. Относительная сохранность сотен, если не тысяч, стандартных изображений во всех городах и селах современной России также о многом говорит. Дело не в «охране памятников», поскольку очень немногие из них имеют какую-либо художественную ценность, но в специфике исторической памяти. Попросту говоря, они выражают распространенную мысль, что «из песни слова не выкинешь», но, может быть, и нечто большее. Визуальная память о Борисе Ельцине, основателе новой, постсоветской России, ограничивается этикетным минимумом в Екатеринбурге и обеих столицах.

В бывших странах социалистического содружества памятники Ленину исчезли в течение нескольких лет, в начале 1990-х годов. Но не следует думать, что все прошло гладко. В Восточном Берлине девятнадцатиметровый гранитный «Ленин», поставленный главным скульптором Советского Союза Николаем Томским в 1970 году, после долгих общественных дебатов был демонтирован зимой 1991/1992 годов. Но во время демонтажа многие берлинцы возмущались, на груди у вождя повесили «перевязь» с надписью «Нет насилию» («Keine Gewalt»), на плакатах, развешанных на площади Ленина, называли ответственных за это решение Bilderstürmer – иконоборцами и вандалами. На их глазах разрушали не только надоевший подавляющему большинству немцев режим, но саму историю. Когда памятник полностью исчез, огромная, окруженная безликими блочными домами площадь, естественно, потеряла свою единственную смысловую доминанту, и на бордюре уцелевшего подиума кто-то, цитируя Книгу Бытия, в апреле 1992 года написал белой краской: «Земля же была безвидна и пуста»[471] (Быт 1: 2). Площадь переименовали в честь Объединенных Наций.

Нетрудно возразить, что речь в подобных ситуациях идет не

об иконоборчестве, а об элементарной визуальной цензуре или, если угодно, о визуальной «политике». Но важно понимать, что эти явления взаимосвязаны, что граница между ними не всегда четко прочерчена. История советского государства и созданного им визуального порядка началась как раз с типичного иконоборчества, разорения церквей и усадеб, причем шедшего так же волнообразно, с вариациями в количестве и качестве, как в Византии. Иногда карающая рука новой власти обрушивалась в большей степени на изображения, а церкви оставляли без кровли, предоставив ветру и осадкам разрушительную работу[472]. В особо «ответственных» случаях прибегали к пороху и освобождению площади под новое строительство, закрепив за исчезнувшим памятником ни к чему не обязывавший гриф «Не сохранился». При Ленине и Сталине убранство, в том числе, например, взорванного в 1931 году храма Христа Спасителя, частично сохраняли, музеефицировали или использовали в новых постройках[473]. Однако никакой последовательности здесь не было: 17 декабря 1929 года взорвали храм Чудова монастыря в Московском Кремле, причем вместе с фресками XVI века, которые по поручению администрации пытался спасти Павел Корин. Во время «оттепели» некоторые храмы уничтожали целиком. Невеселая история превращения Москвы в современную столицу слишком хорошо известна, чтобы на ней подробно останавливаться.

Разгром 15 сентября 1974 года первой выставки художников-авангардистов под открытым небом в московском районе Беляево, с применением техники и камуфляжа, стал образцом санкционированного, но плохо спланированного акта борьбы власти с нонконформизмом. Эта Бульдозерная выставка, на которой был уничтожен ряд произведений искусства, глубоко ранившая многих талантливых художников, вошла в историю искусства как смесь иконоборчества, цензуры и вандализма[474]. Спецоперацию с милиционерами, переодетыми дворниками, субботником, почему-то пришедшимся на воскресенье, бульдозерами, экскаваторами и высадкой саженцев сразу же раскритиковали в Политбюро и пошли даже было на уступки, открыв художникам Измайлово. Но новость, естественно, моментально разнеслась по миру. Связи между западными журналистами, сотрудниками посольств и нонконформистами были давно налажены. Между тем драматическая ситуация объяснима предшествующей историей, от первых разгромов церквей большевиками и удушения авангарда в 1920-е годы до посещения Никитой Хрущевым выставки авангардистов 1 декабря 1962 года. Его площадная брань если не привела к материальным

потерям, то указала авангардистам их место, а миру – границы «оттепели».

Неверно думать, что иконоборчество принадлежит лишь истории тоталитарных или претендующих на тотальность режимов. В Средние века сложилась легенда о том, что папа Григорий Великий (590–604) систематически уничтожал находившиеся в Риме статуи языческих богов. Что-то в этом фольклоре соответствовало истине, но в целом можно предположить, что в бывшей столице Империи с населением в несколько десятков тысяч мало кто воспринимал этих идолов всерьез. Скорее потомкам хотелось видеть в понтифике и авторитетном Отце Церкви также борца за правое дело, ниспровергателя истуканов.

Реальная христианская столица того времени, многолюдный Константинополь, была украшена многими десятками античных статуй, то есть, с общехристианской точки зрения, теми же «истуканами». Здесь они веками ценились как знак преемственности по отношению к римской традиции, о них сочиняли цветистые истории[475]. Более того, и в Риме иные руины и отдельные античные изображения превращались в красивые предания и «сказки», а сказок не боялись. Важно было лишить образ его изначальной *силы*, статуса, авторитета, подвергнуть символической деградации. При таком настрое нетрудно было даже Пантеон, храм всех богов, превратить в храм Девы Марии и мучеников: последние, то есть *все* святые, заняли место прежних – забытых – богов. Это произошло 13 мая 609 года, и разрушать шедевр архитектуры не потребовалось. Парфенон, храм Девственной Афины, тоже освятили в честь Богородицы, середину восточного фронтона снесли, чтобы пристроить необходимую христианскому храму апсиду, одну из метоп фриза, на которой изображены Гера и Афина, переименовали в «Благовещение», остальные сняли. Та же логика «перелицовки», подкрепленная авторитетными суждениями Отцов Церкви, позволила уцелеть хотя бы частично не только Парфенону, но и многим другим постройкам.

Однако представим себе, что один из виднейших меценатов Высокого Возрождения, папа Юлий II (1503–1513), приказал разобрать константиновскую базилику Св. Петра, важнейший символ города и всего христианства, ради создания нового храма, который отразил бы величие папства, тоже обновленного и на многое претендовавшего. Резкая критика не заставила себя ждать. И только масштабность архитектурного проекта, участие Браманте, Рафаэля, позднее – Микеланджело заставили человечество «забыть» об очевидном варварстве, ведь создание

нынешнего замечательного памятника началось с разрушения древней глубоко почитавшейся постройки. Почти полностью исчезла знаменитая масштабная мозаика Джотто «Кораблик» («Navicella») над главным тимпаном, изображавшая апостола Петра, идущего по волнам[476]. Исчезли многие другие, менее известные детали декора собора на четыре тысячи человек, простоявшего более тысячи лет. Напомним также, что ради «Страшного суда» Микеланджело (1534–1541) заказчик Климент VII приказал сбить фрески Перуджино. Это было первым вмешательством в уже сложившийся к тому времени художественный комплекс Сикстинской капеллы. Желание понтифика включить свое имя в ряд предшествовавших «благоукрасителей» главной капеллы Рима пересилило даже обычно уважительное отношение к произведениям искусства. Ренессансным папам важно было оставить *собственный* видимый след, и ради этого чужим и ненужным оказывалось наследие предшественников. Причем они спешили, потому что знали, что дни их на вершине власти сочтены.

Можно сказать, что победителей не судят, и нам обычно не приходит в голову называть понтификов иконоборцами или вандалами, ведь нынешний Сан-Пьетро и «Страшный суд» – бесспорные шедевры. Но важно все же помнить, что, согласно римской поговорке XVII века, «Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini» («Что не сделали варвары, сделали Барберини»). Здесь емко выразилось возмущение горожан строительной политикой Урбана VIII и его семейства: в 1625 году он велел расплавить бронзовые балки из портика Пантеона для создания гигантского кивория (baldacchino) над алтарем Ватиканской базилики, а камни Колизея пошли на одну из капелл Санта-Мария-Маджоре и семейного дворца. Такова была цена нового художественного расцвета папской столицы. Другое дело, что вопрос о «своих» и «чужих», то есть «правильных» и «неправильных», изображениях вошел в средневековую христианскую цивилизацию с самого начала и не потерял актуальности сегодня. И этот факт уже кое-что проясняет в психологической и религиозной основе иконоборчества. На протяжении тысячелетий оно сопровождало реальное развитие искусства, и параллель между папами XVI–XVII веков и Эхнатоном, при всей исторической «незаконности», напрашивается сама собой.

Ветхий Завет нередко говорит о пустоте и безжизненности антропоморфных творений рук человеческих и наставляет древнего иудея не поклоняться им (Авв 2: 19; Пс 113: 12–15). Даже премудрый царь Соломон, согласно Писанию, умер нераскаявшимся грешником именно из-за своего

идолопоклонства. Размышляя над этим, средневековые писатели нередко видели победу христианства в каждом конкретном случае, например, в том, как святой попирает или физически уничтожает какого-нибудь очередного языческого идола. Вслед за ними ренессансные художники иногда изображали святого рядом с осколком античной статуи или даже разбитой колонны. В эпоху Крестовых походов доходили до того, что идолопоклонство приписывали мусульманам, чему «Песнь о Роланде» характерное свидетельство. Естественно, все такие «неправильные» культы нуждались в корректировке огнем и мечом[477].

Та же логика объясняет, почему во Флоренции, после смерти Лоренцо Великолепного, во время кризиса гуманистического движения в конце 1490-х годов, доминиканец Джиро́ламо Савонаро́ла призвал горожан сжигать не только предметы роскоши, не только «скабрезные» книги вроде «Декамерона», но и картины на языческие сюжеты. Костер, разожженный по его приказу 7 февраля 1497 года, нанес материальной культуре Возрождения урон, который сегодня не подсчитать. Ходило предание, что даже Сандро Боттичелли настолько проникся идеями харизматического проповедника, что действительно бросил в огонь некоторые свои картины. Даже если документально оно не подтверждается, на склоне дней Боттичелли так и не смог вернуться к нормальной работе, хотя и сохранил интеллектуальный авторитет. Микеланджело, тоже слушавший проповеди Савонаролы, всем своим творчеством отрицал такой пуританизм, но и 60 лет спустя признавался своему биографу Асканио Кондиви, что до сих слышит этот голос… Подобные «сожжения безделиц» (*итал.* falò di vanità) устраивались и ранее и даже увековечивались: на рельефе Агостино ди Дуччо (1460-е годы) можно видеть, как св. Бернардин Сиенский, устроивший аутодафе, фактически спасает паству от дьявола, в страхе вылетающего из костра (илл. 133 на с. 363).

133. *Агостино ди Дуччо.* Сожжение безделиц св. Бернардином Сиенским. 1460-е годы. Фасад собора в Перудже

Подобная направленная на предметы агрессия объяснима мотивами аскезы и христианской морали, а заодно и ненавистью толпы к желанной, но недосягаемой для нее роскоши. Сложнее с агрессией против изображения человека. Она зиждилась на уверенности, что портрет, необязательно реалистический, схожий, непосредственно связан с изображенным, будь то живой индивид, святой или сам Спаситель, что образ обладает «силой», virtus, изображенного[478]. Средневековье пестрит рассказами о надругательствах над убранством храмов, иконами, фресками, статуями. В таких актах насилия сочетались и жажда наживы, и жажда победы над противником. Нанесение материального ущерба влекло за собой и ущерб символический, духовный, даже эстетический. Обидчик или завоеватель мог расчленить статую святого, в которого сам же верил, если то был не «свой», а вражеский, «чужой» святой. Но есть и свидетельства более курьезные: изображение собственного, местного святого и даже Девы Марии или Распятие могли подвергнуть поруганию, если они не выполняли желаний паствы, например, не останавливали засуху, голод или эпидемию. Это связано с особенностями культа святых: святой был голосом своей общины, его материальное присутствие на Земле, а не в далеких небесных чертогах воплощалось в изображении. Ему-то – изображению – и приходилось за все отвечать[479].

Тем не менее подобные формы спонтанной или худо-бедно спланированной агрессии против культовых образов никогда не приобретали систематического характера вплоть до конца Средневековья. Ереси ополчались на продажный клир, зарвавшееся папство, забывших Бога мирян, даже на таинства и богослужение в целом. Их интересовали люди, а не предметы.

Гуситы в начале XV века стали первым крупным реформаторским движением, которое пошло по пути иконоборчества. Но, как и в случае с иконоборчеством византийским, мы вынуждены судить о нем по свидетельствам победителей, естественно, преувеличивавших бесчинства побежденных. Одновременно усилилась критика культовых изображений и амбивалентности христианской иконографии в рамках Церкви, иногда приводя к «радикализации иконофобии»[480].

Иной – общеевропейский – масштаб это явление обрело в XVI столетии, во время Реформации. Уже в 1522 году примкнувший к Лютеру богослов Андреас Карлштадт обосновывал в памфлете «Об отказе от изображений» необходимость физического уничтожения религиозных образов. При этом он словно «проговаривается», признаётся, что с детства воспитан в почитании их, но не скрывает и своего страха. Поэтому (чтобы преодолеть свой страх?) он уверен и в их полной духовной пустоте и безжизненности. Аргументы в защиту того, что церковь должна быть бедной и что деньги, потраченные на пустой декор, можно пустить на помощь страждущим, что человек спасется «верой единой», конечно, тоже действовали. Однако важен и тот факт, что *уничтожение* христианских изображений любых типов было постулировано, теоретически обосновано и прямо или косвенно поддержано многими лидерами протестантского движения, даже если Лютер лично сохранял относительный нейтралитет. В ответ на иконоборческую теорию Католическая церковь взялась за разработку собственной обновленной теории религиозной образности, принятой Тридентским собором в 1563 году. Через несколько лет коллективные решения были осмыслены и расширены в трактате фламандского богослова Иоанна Молануса «О священных картинах и изображениях»[481].

В случае с Византией нам остается судить о позициях иконоборцев по свидетельствам победивших иконопочитателей, естественно, тенденциозным. На самом деле, как показывают современные исследователи, византийские иконоборцы выступали не против искусства вообще, даже не против всего религиозного искусства, а против некоторых форм его бытования, в особенности распространенных в столице. Иконопочитатели прокляли саму память об иконоборцах, «стигматизировали» ее, обидчиков икон изображали как палачей Христа (например, в «Хлудовской псалтири» IX в., Москва, ГИМ), еретиков или исламофилов. Великолепная мозаика 867 года в центральной апсиде собора Св. Софии Константинопольской, изображающая догмат Боговоплощения, поколение спустя после Торжества православия еще воспринималась как антииконоборческий

манифест, как победная песнь[482]. Для любого зрителя тех лет она контрастировала и с довольно скромной образной иконографией самой Софии, и с крестом, украшавшим апсиду стоящей рядом церкви Св. Ирины. Крест был единственным религиозным символом, который иконоборцы признавали возможным в храмовой декорации. Победа православия, на самом деле, скрыла от нас многое в реальных мотивах, аргументах и психологическом настрое тех, кто на протяжении столетия выступал против моленных образов. Историческое отличие иконоборчества XVI века от предшествовавших состоит еще и в том, что позиции обоих лагерей зафиксированы как самим искусством, так и текстами. Это связано с тем, что в «войне изображений» не оказалось победителя: протестантские конфессии по большому счету встали на путь аниконизма.

В XVI столетии Западная Европа потеряла такое количество памятников, которое сейчас довольно трудно объективно оценить, потому что за религиозными войнами последовали Тридцатилетняя война 1618–1648 годов, Английская и Французская революции. Ясно, что агрессия направлялась не на эстетические ценности, не на «красоту», а на предметы культа – такого культа, который в распространенных тогда формах казался последователям Лютера и Кальвина неприемлемым. Уже в 1529 году реформаты во время карнавала взяли штурмом собор и устроили из статуй пожар, мальчишки вытащили распятие, стали распевать песенку про «бедного Иуду», а кто-то даже выкрикнул воинственно: «Если ты бог, защищайся, если человек – истекай кровью!»[483] В этом эпизоде рельефно проступают общие для такого иконоборчества черты, подмеченные Михаилом Майзульсом. Изображение проходит что-то вроде тройного ритуала перехода, каким он описан антропологом Арнольдом ван Геннепом: 1) изображение выбрасывают из храма; 2) над ним насмехаются, вызывают на бой, требуют чуда; 3) не получив требуемого, изображение уничтожают или портят. Очевидно, что такая логика действий напрямую восходит к распространенным эксцессам религиозности зрелого Средневековья. Однако отметим и один важный для истории искусства парадокс: атака на искусство повлекла и ответную «атаку». Встав во главе контрреформационного движения и католической реформы, папский Рим очень серьезно отнесся и к глубинной трансформации «визуального порядка» католического искусства. Эта ситуация вековой борьбы за саму возможность евангельской проповеди художественными средствами многое объясняет в таких великих стилях, как маньеризм и барокко.

Распространившееся по всей Европе поветрие уничтожать

предметы культа поставило многих северных художников перед религиозным выбором, а кому-то не оставило и его. Альбрехт Дюрер поддался обаянию Лютера и хотел писать его портрет, в его творчестве 1520-х годов находят евангелические мотивы, но все же он умер католиком в 1528 году. Незадолго до смерти, отвечая на волновавший всех вопрос, он писал, что христианин не впадет в идолопоклонство, глядя на картину или портрет, точно так же как честный человек не совершит убийство только потому, что носит на поясе оружие. Его замечательный современник, тоже симпатизировавший Реформе, Маттиас Грюневальд, потеряв поддержку, бежал от протестантов в свободный Франкфурт, где торговал мылом. Великий скульптор и резчик Тильман Рименшнайдер прошел через пытки, заточение, был морально уничтожен и не смог вернуться к работе, хотя произведения его мастерской знала вся Германия. Если в 1532 году король Англии Генрих VIII еще мог принять у себя лютеранина Гольбейна несмотря на ненависть к Лютеру, то в последующие десятилетия ханжество и раскол возобладали. По некоторым оценкам, девять десятых художников и скульпторов остались без работы.

Одна необычная гравюра по металлу в сжатой форме отражает эту непростую для многих – и для искусства в целом – ситуацию. В 1566 году во Фландрии разгорелось протестантское восстание, сопровождавшееся масштабными актами иконоборчества. По-фламандски оно так и называлось: «война против изображений», *Beeldenstorm*. Этот термин в трудноперевoдимой немецкой форме Bildersturm даже закрепился в современной историографии в качестве описательного термина. Кальвинисты как разрушали целые монастыри и церкви, так и истребляли отдельные изображения. Если уничтожить их не хватало сил или времени, портили лица, в особенности глаза. Маркус Герартс Старший, средней руки художник и гравер, симпатизировал «своим», кальвинистам, отвергал католическое «идолопоклонство». Но и поддержать разбушевавшийся «шторм» он тоже не мог. Его ужас отразился в небольшой гравюре, известной под условным названием «Аллегория иконоборчества» (43,5 × 31,5 см). Здесь изображена гигантская разлагающаяся голова монаха, вырастающая из скалы (илл. 134). Во рту его творится дьявольская месса, на макушке под балдахином восседает папа, двадцать две сцены обозначены буквами, которые должны были расшифровываться в не дошедшем до нас сопроводительном тексте. На переднем плане кальвинисты уничтожают алтари и бросают в огонь церковную утварь, тем самым очищая церковь. Ясно, что эта гравюра осуждает католицизм в момент, когда герцог Альба, мстя за поругание

церквей, наводит порядок в стране совсем другими методами. Но и ужас, которым веет от этого удивительного свидетельства, сродни тому, который вселяют, например, брейгелевская «Притча о слепых» (1568) и «Лицо войны» Сальвадора Дали (1940). Брейгель Старший умер, видя гибель и своих соотечественников, и великих произведений своих учителей. Герартс Старший был осужден и бежал в Англию, где остался навсегда.

134. *Маркус Герартс Старший.* Аллегория иконоборчества. 1566 год. Гравюра на металле. Лондон. Британский музей

Тем не менее неправильно думать, что такие драматические события и судьбы представляют собой единственное следствие реформационного иконоборчества. Выведение искусства из сферы религиозного, даже насильственное, не могло, конечно, искоренить художественную волю. Поэтому обмирщение искусства в ряде европейских стран, смена заказчиков повлекли за собой и перемены в тематике и стилях, а в конечном счете привели к автономизации художественной деятельности, ее освобождению от религиозной системы ценностей. *Культовый образ* за несколько поколений превратился в *произведение искусства*, эстетическая функция, всегда присутствовавшая в иконе, ретабле, статуе, витраже, в конце концов взяла верх над моленной, назидательной, экзегетической. Предмет поклонения стал предметом восхищения, радости, «незаинтересованного наслаждения», как выражался Кант. Так рождалась обмирщенная эстетика Нового времени, но это не значит, что религиозное искусство и традиционные религиозные функции прекратили свое существование – иначе не было бы барокко. Но они перестали быть главным вектором творчества.

* * *

Вандализм – термин, хорошо всем известный. К племени эпохи упадка Римской империи он имеет примерно такое же отношение, как готы – к готике. И для понимания его сути и роли в истории искусства тоже нужна история. В начале XIX века аббат Грегуар использовал его в своих «Мемуарах» для описания варварских действий французских революционеров по отношению к памятникам старины, используя всем понятную историческую ассоциацию. С тех пор в общественном сознании закрепилась уверенность, что вандализм есть форма дикости и что любая атака на произведение искусства – преступление и подлежит наказанию. Потребовались Наполеоновские войны и последовавшее усмирение Европы, чтобы европейцам стало понятно, что продать за более чем два миллиона франков в частные руки (1798 г.) упраздненное (1789 г.) аббатство Клюни (909 г.) и дать новому хозяину разобрать по камням самый большой христианский храм (1810–1813 гг.) невозможно, это противоречит элементарным представлениям о цивилизации. Сегодня от романской базилики Клюни остался фрагмент южного

трансепта, примерно десятая часть постройки (илл. 135).

135. Южный трансепт базилики Клюни. XII век

Европейцы стали осознавать, что преступление против памятника сродни преступлению против человека.

Парадоксальным образом следствием ужасов Революции 1789 года стало рождение идеи культурного наследия: *фр.* patrimoine, *нем.* Kulturbesitz, *итал.* beni culturali. Государства посчитали своим долгом встать на защиту этого всеобщего достояния. Развернувшееся вскоре в разных странах движение по охране и реставрации памятников и, вслед за ним, развитие искусствознания генетически связаны с признанием особой ценности артефакта и произведения искусства, с осуждением всех форм и попыток агрессии против них. Но вместе с тем потребовалась и секуляризация сознания для того, чтобы дистанция между предметом и человеком изменилась на психологическом уровне. Многие предметы и постройки, создававшиеся для культов, принципиально изменили свои функции, стали предметами эстетического или туристического созерцания, научного изучения и охраны.

Революционеры и примкнувшая к ним толпа уничтожали следы «проклятого прошлого», сносили головы готическим статуям царей Израиля на фасадах своих соборов, видя в них «портреты» Валуа и Бурбонов, в парижском соборе Нотр-Дам поселили вместо христианского Бога – Разум. В любом случае, они считали себя вправе уничтожать и считали свои действия разумными. И уж точно не считали, что они уничтожают искусство. Так же, думаю, действовали те, кто взяли Зимний дворец и уничтожили портрет Николая II кисти Валентина Серова: их действиям вряд ли требуется какое-либо пространное объяснение[484]. Естественно, даже хороший портрет низвергнутого «тирана» в первую очередь рискует погибнуть. Тем не менее в 1790-е годы парадные портреты Валуа и Бурбонов, хранившиеся в королевской коллекции, были сохранены теми же революционерами вполне сознательно, именно благодаря их очевидным художественным достоинствам и ценности исторических свидетельств. Волею новой власти инсигнии прежних властей быстро превращались в музейные экспонаты, тем самым теряя ауру и силу, но все же – не уходя под нож.

В какой-то степени, даже выходя из-под чьего бы то ни было контроля, революционный вандализм сродни иконоборчеству своей систематичностью, связью с событиями, коллективным характером, масштабами же может иконоборчество и превосходить. Именно поэтому оба явления следует рассматривать в одном ряду, хотя едва ли следует включать в историю искусства разгром телефонной будки или сожжение автомобиля. Парадокс в том, что Революция одновременно способствовала вандализму, потворствовала ему, но и стремилась его ограничить. Создавая новый визуальный порядок, она

силилась развести означающее (предмет) и означаемое – «обломки самовластья», ценности феодализма или христианской религии. Иногда для этого достаточно было сбить надпись, обезглавить статую или убрать ее с видного места. Но доходило, естественно, и до сжигания или других способов уничтожения, о которых объявлялось во всеуслышание и с гордостью наследников просветителей. На медали 1793 года, выпущенной в честь расплавки колокола Руанского собора, было написано: «Памятник глупости уничтожен пользы ради». Но одновременно Жан Дюссо заявил в Конвенте в 1792 году, что ворота Сен-Дени (архит. Франсуа Блондель, 1672 г.) посвящены Людовику XIV и заслуживают ненависти граждан, но они – шедевр. От праведного гнева толпы был спасен королевский некрополь в Сен-Дени, в котором уцелели тогда даже бронзовые скипетры, вложенные в руки каменных надгробных изваяний, gisants.

Следуя примеру якобинцев, Ленин уже в начале 1918 года начал систематическую кампанию по уничтожению памятников царям и их «клевретам» по всей стране, однако фальконетовский «Медный всадник» был сознательно сохранен и остался символом советского Ленинграда. Что более удивительно, на своем месте на Исаакиевской площади и на пьедестале остался «Николай I» Монферрана и Клодта, потому что монументальную конную статую, стоящую лишь на двух опорах, резонно посчитали чудом инженерной мысли.

Таким образом, в различных иконоборческих движениях мы находим как элементы системные, идеологические, продуманные, так и спонтанное варварство, беснование толпы, хаос бунта. Обе составляющие объединены тем, что представляют собой реакцию на изображения. В этой череде нам осталось затронуть последнюю, едва ли не самую трудно объяснимую и чаще всего умалчиваемую форму агрессии: частные нападения на произведения искусства в Новейшее время. Болезненность этого вопроса всем очевидна, причем очевидна настолько, что проще, спокойнее его проигнорировать.

В 1914 году молодая суфражистка Мэри Ричардсон нанесла несколько ножевых «ранений» картине Веласкеса «Венера с зеркалом» в Лондонской национальной галерее, причем метила в тело модели. Она объясняла свой поступок тем, что ей хотелось привлечь внимание публики к положению женщин, заключенных в тюрьме Холлоуэй, в особенности арестованной накануне активистки Эммелин Панкхёрст. «Самая красивая женщина на холсте – ничто по сравнению со смертью одной женщины в тюрьме», – говорила она тридцать пять лет спустя. И добавляла: «И вообще мне не нравилось, как посетители целый день на нее

пялятся»[485]. Комбинация политических мотивов с эгоцентричной манией величия налицо, потому что преступница высказалась. Ясно, что ей хотелось заставить говорить и о себе, а не только о заключенных. Вместе с тем в ее жесте отразилось и специфическое отношение феминистки к изображению обнаженного женского тела, то есть в чем-то он – знак своего времени, эпизод в истории феминизма.

14 сентября 1975 года третьей атаке за столетие подвергся «Ночной дозор» Рембрандта, и амстердамский Рейксмюсеум объявил, что ему не интересны мотивы этого преступления, «потому что невозможно применять нормальные критерии к мотивам психически нездорового человека»[486]. При первой ножевой атаке, в 1911 году, уволенный корабельный шеф-повар разъяснил, что его «среда заела» и он решил отомстить на самом дорогом, что было у этой «среды». В 1975 году мотивы уже оказались «не интересны» музею, и психологически это даже вполне объяснимо: для хранителя древностей насилие над вверенным ему памятником причиняет физическую боль, ему не до поисков мотивов и по большому счету не до журналистов. Можно себе представить состояние хранителей, когда многострадальный шедевр опять получил повреждения. Реставрация в XX столетии творит чудеса, но всё же все прекрасно понимают, что каждая рана, пусть и заживленная, остается увечьем, и музеи совсем не склонны это афишировать. Между тем дальнейшее расследование показало, что преступник 1975 года, вскоре интернированный с психическим расстройством, вел себя не совсем непоследовательно: неделей ранее он устроил дебош в церкви, где провозгласил себя Христом, призванным для спасения человечества. Больше всего порезов на картине можно было видеть на темной фигуре капитана Баннинга Кока, а светлая фигура лейтенанта Рёйтенбурха почти не тронута. Очень может быть, что «вандал» нападал на воплощение тьмы и зла, но постарался не трогать «свет». А это значит, что при всей психической неуравновешенности он все же не полностью потерял контроль над собой. Преступника, Вильгельма де Рийка, не осудили, он покончил с собой год спустя.

Подобные мессианские претензии, трагические как для картин, так и для «вандалов», нередко встречались и встречаются среди тех, кого мы склонны просто назвать вандалами и чьи реальные мотивы поспешно, словно для самоуспокоения, объявляем «не интересными». На Пятидесятницу 1972 года австралийский геолог Ласло Тот скальным молотком разбил руку и лицо Деве Марии в знаменитой группе «Пьетá» Микеланджело, крича при этом по-итальянски «Христос воскрес! Я Христос!».

Более точные мотивы определить не удалось, но характерно, во-первых, что с той же претензией он годом ранее безуспешно просился на аудиенцию к папе Павлу VI, что его имя после этого значилось среди нежелательных в Ватикане и что он не тронул фигуру Христа. Итальянская печать тут же после происшествия назвала Тота сумасшедшим. Его не осудили, продержали два года в итальянской психиатрической клинике, после чего вернули в Австралию, где его свободу уже никак не ограничивали. Семью годами позднее на Капитолийской площади прогремел взрыв, из-за которого пострадала бронзовая конная статуя Марка Аврелия, единственная полностью сохранившаяся античная статуя такого рода. В результате после реставрации было принято трудное для римлян решение поместить оригинал в музей, а на спроектированной Микеланджело площади, где он стоял с 1538 года, выставить точную копию. Но всего лишь *копию*!

В этой бомбе – ничего мессианского, перед нами скорее психологический терроризм, одно из злодеяний в череде страшных терактов, к которым Италия в свои свинцовые годы (конец 1960-х – начало 1980-х годов) успела привыкнуть. В чем-то такой специфический теракт сродни опытам Второй мировой войны, когда воюющие стороны вместе с городами периодически стирали с лица земли целые архитектурные комплексы. Уничтожение общенародной ценности средствами артиллерии и авиации наносило серьезный психологический урон противнику, не говоря уже о жизнях людей. Пострадавшая же сторона использовала такие акты вандализма в пропагандистских целях. Например, после обстрела Реймса немцами в Париже была организована специальная выставка уцелевших, искалеченных фрагментов убранства сильно пострадавшего собора, включая знаменитую голову улыбающегося ангела (ныне замененную). Пресса поддержала народное возмущение новым варварством, что способствовало мобилизации сил и милитаризации страны в целом[487].

Многие в мире посчитали настоящей дикостью фактическое уничтожение союзной авиацией Дрездена 13–15 февраля 1945 года (илл. 136). Полемика развернулась в Англии и США. Британский маршал Артур Харрис оправдывал бомбардировку, апеллируя к стратегии и тактике, другие высокопоставленные военные, напротив, осудили «террор». По сей день в трехдневной бомбежке иногда видят месть англичан за Ковентри, разбомбленный Люфтваффе 14 ноября 1940 года и унесший жизни более тысячи двухсот мирных жителей. Узнав о дрезденской трагедии, нацистское правительство, естественно, развернуло активную пропаганду, вдесятеро преувеличив

масштабы человеческих потерь. Факт остается фактом: около двадцати пяти тысяч жертв, девяносто процентов центральной застройки погибло в огне, шедевры саксонского барокко искалечены или полностью уничтожены. Когда в 1992 году в юбилей Харриса ему как «великому военачальнику» поставили в центре Лондона памятник, открытый самой королевой-матерью, это вызвало международный скандал, памятник пришлось месяцами охранять от возмущенных соотечественников, прозвавших его Bomber Harris.

136. Руины Фрауэнкирхе и памятник Мартину Лютеру, оставшиеся после бомбежки 13–15 февраля 1945 года. Дрезден. 1958 год

Безусловно, судить войну так же, как судят об индивидуальных актах насилия над искусством, нельзя. И без того периодически правительствам приходится оправдывать или осуждать ошибки и преступления отцов. Но не менее безответственно игнорировать это насилие, не пытаясь осмыслить его *в рамках* истории искусства, не пытаясь найти мотивы и осознать последствия. Для того, чтобы подобные ужасы не повторялись, музеи все же рассказывают о том, как реставрируются пострадавшие произведения, иногда реставрация идет прямо на глазах у посетителей. В разбомбленных городах (Берлин, Ковентри, Дрезден, Хиросима) нередко сохраняют полуразрушенные храмы, как бы превращенные в антипамятники

вандализму и войне. Однако, как показывает история XXI века, болезнь далеко не изжита. Если с ней не бороться, земля действительно снова станет «безвидна и пуста».

# Поэтика фотографии

19 августа 1839 года известный французский физик Франсуа Араго выступил с докладом в Институте Франции на совместном

заседании Академии наук и Академии изящных искусств. Толпа любопытных с нетерпением ожидала на улице: всем хотелось знать, с помощью каких химикатов удалось заполучить изображение действительности без вмешательства человеческой руки. Выходившие из зала слушатели предлагали разные версии. Вскоре опубликованный доклад Араго расставил все по местам. В нем утверждалось, что господин Луи Жак Манде Дагерр благодаря светочувствительности йодистого серебра добился такого четкого изображения, какое доселе никому не удавалось. На самом деле, как часто бывает с «открытиями», и за этой сногсшибательной новостью стояла долгая история экспериментов. Дагерр умел себя подать, его знал весь Париж: неслучайно Араго авторитетно и по дружбе всю славу приписал ему, едва упомянув Нисефора Ньепса, к тому времени уже покойного, и ничего не сказав ни о Уильяме Генри Фоксе Тальботе, ни об Ипполите Байаре, которые одновременно с ними достигали похожих результатов, причем на бумаге. Именно дагерротип на пару десятилетий стал основной формой изображения, которому суждено было стать всем нам знакомой фотографией. Аристократ и мечтатель Тальбот спохватился поздно, проиграл Дагерру первенство в изобретении физического процесса, хотя его аналоговая технология «негатив – отпечаток» осталась неизменной вплоть до цифровой эпохи[488].

Обращаясь к широкой аудитории, физик делал акцент и на том, что любой мог получить такое же изображение на металлической пластинке и что для этого не требуется никаких особых навыков. Он лукавил. Но и Араго, и многие его современники сразу поняли, что родилось нечто абсолютно новое. На Дагерра посыпались поздравления и подарки, в том числе издалека, например, от Николая I. Но было ли это рождением нового искусства? Французское государство, воспользовавшись сложностями с оформлением патента, выплатило изобретателю компенсацию и возвело изобретение в ранг общественной деятельности. А вскоре пришло и осознание того, что искусству старому, традиционному, придется пересмотреть свои задачи и методы.

Техника и ее прогресс важны для понимания любого вида художественной деятельности, любого этапа в ее истории. В истории же фотографии соотношение техники и творческой мысли сыграло и по сей день играет особую роль. С самого начала первая была поставлена во главу угла. Принципиально важной, например, оказалась фиксация Дагерром живого человека на парижском бульваре дю Тампль в 1838 году (илл. 137). Именно этот снимок, с выдержкой около десяти минут,

показал, что время, саму жизнь в ее текучести, можно остановить и продемонстрировать с помощью камеры и ряда химических процедур, а не с помощью резца, кисти или карандаша.

137. *Дагерр Л.Ж.М.* Бульвар дю Тампль в Париже. Дагерротип. 1838 год

Еще через несколько лет, в 1844–1846 годах, Тальбот опубликовал свои «светородные рисунки», photogenic drawings, в книге с говорящим названием «Карандаш природы». В этой первой в истории книге, рассчитанной на продажу и иллюстрированной фотографиями, можно было видеть людей, книжные полки, посуду, улицу, стог сена, дверь сарая с прислоненной к косяку метлой – что-то вроде хроники или энциклопедии обычной семейной жизни (илл. 138). Настоящего тиража, собственно, не получилось, печать на солевой бумаге оказалась непрочной, но важна и попытка. Камера и химикаты помогали автору запечатлеть здания в их старении, «раны времени», как он сам выразился. Свой метод он назвал калотипией, «прекрасной печатью», а с помощью книги рассчитывал сделать себе имя. Но не менее важно и то, что впервые здесь *техника* взяла на себя функцию *искусства*, предъявила право на художественное, в данном случае меланхолическое по настрою, постижение действительности[489]. Кстати, элегичность и печаль считают важными составляющими искусства фотографии и некоторые влиятельные мыслители XX

века, в частности, Зигфрид Кракауэр, Ролан Барт и Сьюзен Сонтаг[490]. Критики отмечали грусть межвоенного Парижа на снимках Эжена Атже. В таком же меланхолическом ключе фотографии XIX–XX веков использованы Орханом Памуком в автобиографической книге «Стамбул. Город воспоминаний», написанной в начале 2000-х годов во многом как комментарий к тысячам исследованных автором фотографий. И без них эта книга, получившая Нобелевскую премию, немыслима. Сама функция воспоминания, свидетельства и «поиска утраченного времени» в фотографии обрела новое эстетическое значение.

138. *Тальбот В.Ф.* Лестница. Светородный рисунок из книги «Карандаш природы». 1844–1846 годы

Анри Картье-Брессон, один из крупнейших фотографов XX века, говорил, что «факт сам по себе неинтересен; интересна точка зрения, с которой автор к нему подходит»[491]. Его мысль можно отнести и к работе художника, и к делу писателя или историка, ведь любой *исторический* факт обретает для нас смысл тогда, когда он включается в череду других фактов, ясно описан и профессионально изучен. Точно так же и событие – реальное или

мифическое – становится произведением искусства тогда, когда оно изображено рукой мастера с бóльшим или меньшим успехом. Фотограф на свой страх и риск буквально вырезал из действительности приглянувшийся ему фрагмент, он переводил трехмерную реальность в двухмерную, выбирая эмульсию, зернистость бумаги, рамку для отпечатка, условия временной или постоянной демонстрации. Но он был все же во многом сродни вдумчивому читателю природы, а не писателю, изыскателю, а не созидателю. Художник и писатель выстраивали свои собственные миры из предложенного жизнью материала, своей кистью, своим пером. Фотографии пришлось доказывать свое право называться искусством довольно долго: как минимум около 1960 года вопрос оставался актуальным[492]. Сегодня в этом не сомневаются ни научное искусствознание, ни музеи, хранящие гигантские коллекции снимков, ни посетители выставок, ни покупатели фотоизображений. Иные оригинальные отпечатки уходят на аукционах за миллионы долларов. Добротные пособия трактуют фотографию в тех же категориях, в которых описываются другие, традиционные техники: нас учат анализировать композицию, жанры, сюжеты, свет и цвет, вопросы времени и места[493]. В фотографии, наконец, резонно находят философию[494].

Но обыденность фотографии в эпоху смартфонов не сопоставима с относительной доступностью ее еще поколение назад. Как минимум нужно было обзавестись камерой, носить ее с собой, научиться смотреть в видоискатель, приучить глаз к *кадрированию* разворачивающейся перед нами действительности, ее ускользающей красоты. Так вырабатывался специфический *фотографический взгляд на мир*. Можно было сделать сносный кадр даже копеечной советской «Сменой», но для отпечатка книжного формата требовался хотя бы «Зенит». Нужно было, наконец, экономить фотопленку. Сегодня прекрасный уникальный кадр может сделать ребенок, случайно взяв в руки родительский телефон, потому что электронное устройство легко исправит погрешности руки и глаза. Собственно, ту же гарантию в 1890 году давала уже реклама «Кодака», первой портативной камеры с целлулоидной фотопленкой на сто кадров: «Это может сделать каждый!», «Вы нажимаете на кнопку – мы делаем все остальное». Как все массовое, это очень по-американски. Однако трудно не согласиться, что эта реклама оказалась провидческой и что появление «Кодака» сопоставимо с величайшими техническими открытиями тех лет[495]. Значит ли это, что непрофессиональный, но удачный и приемлемый технически снимок уже делает его автора мастером? Или мастер уже не нужен, если результат относится к искусству благодаря

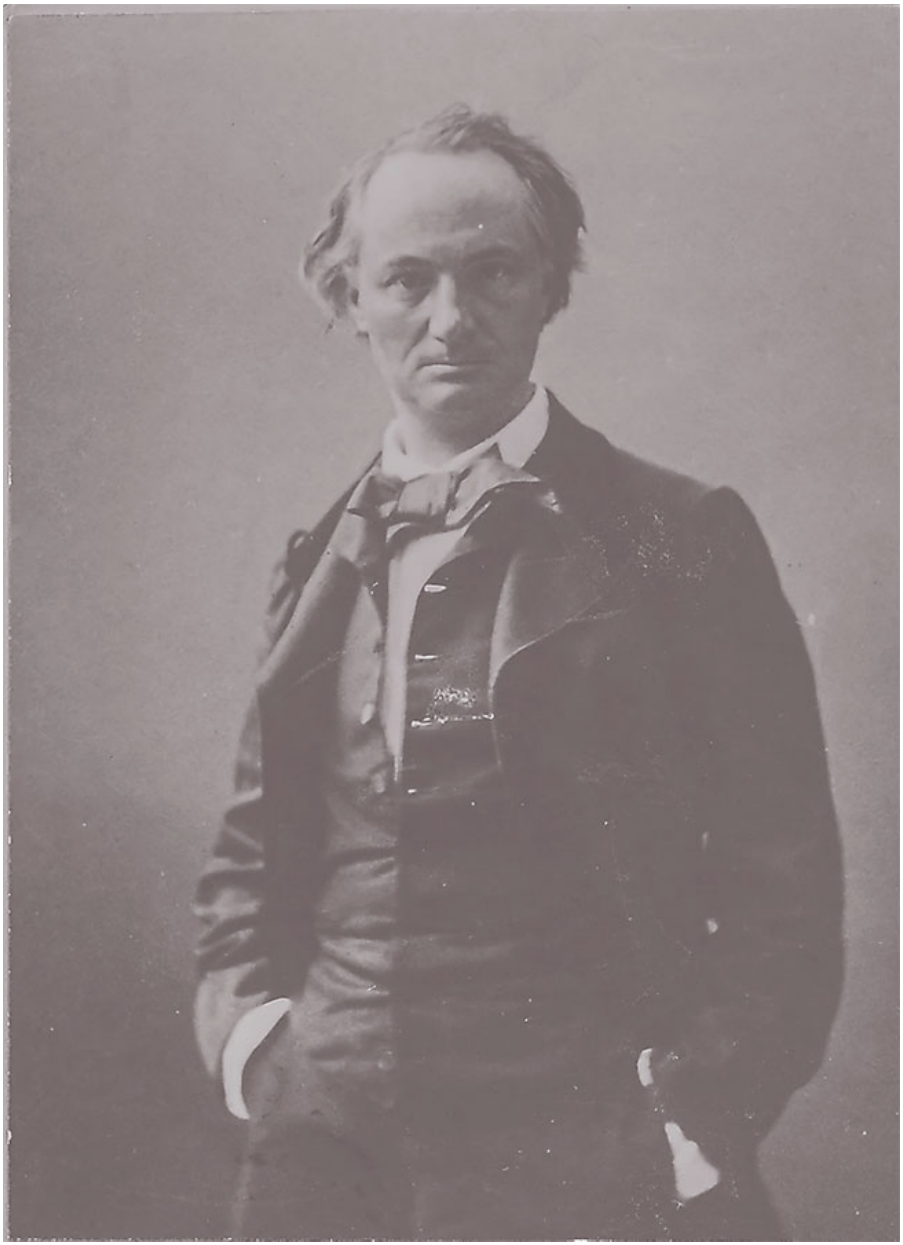
удачности, уникальности момента, выхваченного из пасти времени? После дюшанского «Фонтана», то есть спустя около ста лет, проблема художника и произведения в истории искусства обрела новое звучание, и история фотографии в этом плане отражает общую ситуацию.

Уже в середине XIX века первые восторги и гимны техническому гению, вполне типичные для эпохи научно-технической революции и философского позитивизма, сменились скепсисом. Известно, что аборигены опасались, что камера этнографа похитит часть их существа. Великий фотограф Феликс Надар (1820–1910) на склоне дней вспоминал, что такой же страх испытывал Бальзак, совсем не абориген, потому что каждый сеанс съемки отделял и расходовал один из слоев его тела, тот, на котором фокусировалась камера[496]. Таково было ощущение самого автора «Человеческой комедии», в чем-то объяснимое его собственным творческим методом: он «фотографировал» людей с помощью пера. Бальзаку вторил его современник, датский философ Сёрен Кьеркегор: «С дагерротипом каждый может обзавестись своим портретом – прежде могли только выдающиеся люди; однако же всё направлено на то, чтобы все мы выглядели в точности одинаково. Так что нам понадобится только один портрет»[497]. Наконец, в 1861 году один из братьев Гонкур мрачновато пророчествовал в их общем дневнике, что скоро все станут поклоняться какому-нибудь богу, личность которого засвидетельствуют газеты: «Я очень хорошо представляю себе фотографию бога, да еще в очках! В этот день цивилизация достигнет своего апогея»[498].

Скептиков, как и энтузиастов, хватало. Надару принадлежат едва ли не лучшие фотопортреты многих знаменитостей XIX века, портреты глубоко продуманные, по психологическому проникновению в мир модели сопоставимые с лучшими образцами живописи. Среди них – фотопортреты Виктора Гюго и Шарля Бодлера. Оба любили Надара, которому мы обязаны, помимо прочего, первыми парижскими выставками импрессионистов в его студии на бульваре Капуцинок. Оба были неплохими рисовальщиками и относились к изобразительному искусству так же серьезно, как к словесности. Но в вопросе о фотографии их мнения резко разошлись, и это расхождение поучительно. Гюго, оказавшись в изгнании на острове Джерси в 1852–1855 годах, познакомился с тальботовской техникой печати с негатива на бумаге (точнее, конечно, на картоне) и быстро понял возможности такого рода визуальной коммуникации. Однако съемку он доверил сыну Шарлю, сам же занялся инсценировкой. Целая серия снимков показывает знаменитого

писателя сидящим на Скале изгнанников и задумчиво глядящим в сторону Франции. Каждый кадр, тщательно продуманный, говорил: совесть нации, «гения без границ», как называл его Бодлер, заставили молчать, но само его молчание – красноречиво. Первый французский профессиональный фотографический журнал *La Lumière* («Свет») анонсировал в 1853 году специальную книгу с этими фотографиями опального семейства Гюго.

Бодлер, один из самых сложных поэтов своего времени, но настоящий певец «современного человека» и вообще «модерна», выступил в связи с проведением Салона 1859 года с уничтожающей критикой фотографии. Она оказалась под его пером типичным выразителем самых низменных инстинктов лишенной вкуса французской толпы, в фотографах он видел лишь лентяев и неудачников из цеха художников. Фотографии, лишенной какой-либо духовной ценности и не имеющей никакого отношения к художественному воображению, он в лучшем случае оставлял роль репортера, регистратора событий, служанки изящных искусств[499]. С одного из его портретов работы того же Надара (илл. 139) на нас смотрит человек средних лет с очень умными глазами и с горькой усмешкой, затаившейся в сжатых губах. Он словно по каким-то причинам согласился позировать другу и замереть на пару минут, но не отказывается от своего мнения.



139. *Феликс Надар.* Портрет Шарля Бодлера. 1855 год. Париж. Музей романтической жизни

Три года спустя двадцать семь художников масштаба академиков Энгра и Робера-Флёри подписали открытый «протест», в котором отвергались притязания некоторых фотографов на то, что их отпечатки должны защищаться таким же авторским правом, как любая картина. Однако великий Делакруа, пользовавшийся в работе фотографиями Эжена Дюрьё,

подписывать «протест» отказался, дагерротип называл «толковым словарем» природы и рекомендовал художникам почаще с ним сверяться. И это тоже по-своему симптоматично: его авторитет признавали тогда все, включая язвительного и беспощадного Бодлера. Постепенно фотопортрет заменил портретную миниатюру в качестве основной «визитной карточки», став всеобщим и относительно доступным увлечением среднего и высшего классов. Характерно, что около 1860 года Федор Достоевский сравнивал фотографию в лучшем случае с отражением в зеркале[500]. Однако уже в «Идиоте» (1867–1869) князь Мышкин влюбляется в фотопортрет Настасьи Филипповны, увидев неизбывную печаль в ее прекрасных глазах, а в «Подростке» (1874–1875) Версилов утверждает, что камера имеет *точку зрения*, что она может показать Наполеона глупым, а Бисмарка – нежным[501]. Это кое-что говорит как об эволюции писателя и реализма в литературе, так и об искусстве светописи. Оно обрело «точку зрения» и получило хорошее техническое оснащение для воплощения индивидуального взгляда на мир профессионального фотографа.

Сегодня фотопортреты XIX века несут на себе очарование ушедшей – но не очень далеко – эпохи. Они делают вторую половину этого столетия принципиально более близкой, чем эпоху Наполеона и Пушкина, известную лишь по живописным и скульптурным портретам. Кое-что в старых снимках, даже в тех, что не претендовали на уникальность, конвейерных, объяснимо техническими обстоятельствами. В частности, выдержка из-за низкой светочувствительности носителя вначале была очень длительной, до нескольких минут. Оптика давала специфические искажения фигуры, непривычные для «классического глаза», привыкшего смотреть на лицо и тело, исправленные художниками, с их классической же выучкой. В этой ситуации модель ставили или сажали в особую позу, голову сзади иногда поддерживали специальным кронштейном, и портретируемый, замирая, не моргая и затаив дыхание, должен был фактически врасти в свой собственный образ, слиться с интерьером или пленэром. Неудивительно, что даже складки сюртука или платья на таких старых снимках исполнены пафоса, выглядят монументально, чуть ли не эпически. Так же эпически, как, скажем, на замечательном портрете Луи-Франсуа Бертена кисти Энгра (1832). Фотограф учился у художника, подражал ему. И если время на его отпечатке остановилось, значит, ему удавалось выполнить одну из великих задач изобразительного искусства, причем к обоюдной радости фотографа и модели.

Съемка XIX века по определению предполагала позирование,

инсценировку, бутафорию студии или «подобранный» пейзаж. В какой-то степени она была даже ритуалом, таковым оставалась во многих странах и в XX столетии. Вспомним хотя бы «На фоне Пушкина снимается семейство…» Окуджавы. Прямым наследником такого описанного в песне «обряда» предшествующих поколений являются и фольклорное cheese, и «обряд» селфи: для иных он столь же необходим, как посмотреть на себя в зеркало перед выходом из дома. Сначала селфи было способом коммуникации с самим собой, самоанализом, теперь это – общение с миром. Ритуализованность фотографии как процесса коммуникации между фотографом, обществом и властью нельзя преуменьшать. Например, в коммунистическом Китае, естественно, фотографирование было возможно лишь для отражения единственно правильного, заданного властью взгляда на вещи, людей и события. По образному выражению Сьюзен Сонтаг, в такой ситуации фотокамера попросту призвана внести свой вклад в «Великий Монолог»[502]. В какой-то степени ее слова можно отнести и к СССР после 1930 года, когда движение революционного авангарда постепенно свернулось, и вообще к любой социополитической ситуации, в которой коммуникация контролируется. Однако наличие такого контроля вовсе не отрицает наличия фотографии как *искусства*[503].

Вернемся в XIX столетие. Действительно, постановочность ранней фотографии может многое поведать о духе западной цивилизации с ее церемонностью, основательностью, «позой». Глядя на Ференца Листа на фотографии Надара, мы, скорее всего, предпочтем ее академическому, театральному портрету великого композитора кисти Франца фон Ленбаха. И дело не только в том, что на фотографии он смотрит на нас, а на картине – в небеса, видимо, в поисках вдохновения. Как верно предупреждает великий скептик Эрнст Гомбрих, мы на самом деле вряд ли сможем посмотреть на фотографию глазами ее современника[504]. Когда император Наполеон III с подкупающей простотой глядит на нас со снимка Эжена Дисдери (ок. 1860 г.), готовый разделить с нами чашку чая, это все равно один из ликов власти, заигрывающей с подданными. В конечном счете, это тоже визуальная режиссура, социальная игра, «драматизированное жизнеописание», как сказал тогда же Бодлер. Карл V на одном из портретов кисти Тициана (1548 г. Мюнхен. Старая пинакотека) общается со зрителем не менее «по-свойски», и зритель не знает, что цена этой «короткости» с императором – тяжелая болезнь, фактически не позволявшая двигаться властелину империи, над которой никогда не заходило солнце. И портрет Тициана, и фотография Дисдери – этикетны. Королева Виктория восседает на

своем пони на снимке Джорджа Уилсона (1863): ее шотландский грум смотрит на зрителя с британским спокойствием, которому созвучны складки королевской юбки, торжественно покрывающей круп пони. Не смеющая переступить с ноги на ногу лошадь, конюх, попавший в *такой* кадр, поскольку ему положено следить за поведением животного, ее величество без парада, абстрактный высветленный фон – всё в этой фотографии создает ощущение интимности и одновременно надежности, уверенности в завтрашнем дне (илл. 140).

140. *Уилсон Дж.* Королева Виктория на пони Файви с грумом Джоном Брауном в шотландском поместье Балморал. 1863 год.

Но и техника не стояла на месте. Уже Тальбот фотографировал крылья насекомых и семена одуванчика. В 1858 году неугомонный Надар поднялся с фотоаппаратом в воздух на воздушном шаре, а потом спустился в чрево Парижа, в катакомбы, где опробовал искусственное освещение вместо непостоянного парижского солнца. Анастигматические объективы сделали изображение более четким, фотометры позволили лучше измерять время экспозиции, ортохроматическая пленка стала лучше отражать в черно-белой печати цветовые контрасты реальности. Наконец, различные виды фотобумаги стали передавать разнообразные художественные эффекты. В 1880-е годы Эдвард Майбридж впервые с помощью хитроумного и дорогостоящего оборудования зафиксировал движения обнаженных спортсменов и спортсменок (илл. 141), людей, несущих кирпичи, скачку на лошадях, бег собаки и движения других животных. Его опыты поддержали калифорнийский миллионер Стэнфорд и университет Пенсильвании. В результате доказали, что лошадь в галопе отрывает от земли все четыре ноги одновременно[505]. Сотни снимков были опубликованы на потребу ученым и художникам, которые впервые получили возможность изучать физиологию движения животных и человека. И действительно, провести прямую линию от открытий Майбриджа к живописи и скульптуре эпохи авангарда несложно: достаточно вспомнить динамические композиции футуристов или «Обнаженную, спускающуюся по лестнице. № 2» Марселя Дюшана. Дюшан не отрицал, а подчеркивал, что вдохновлялся «высокоскоростной» фотографией. Когда широкая общественность увидела серию фотографий, на которой движение человека распределено по коротким фазам, сам собой встал вопрос о движущемся изображении: в 1895 году братья Люмьер положили начало искусству кинематографа.

141. *Майбридж Э.* Переход ручья по камням с удочкой и лейкой. 1887 год. Вашингтон. Национальная галерея искусства

Мы много рассуждали о портретах. Между тем светопись, родившись для фиксации действительности, фактически сразу вышла на улицу. В начальной фазе фотография, ища место под солнцем, должна была запечатлевать нечто значительное. Вскоре, как часто бывает в истории культуры, произошла инверсия: фотография стала объявлять значительным то, что запечатлевала. Но разве не то же сделали в середине XIX века литература и живопись? Вспомним «Похороны в Орнане» (1849–1850). На шедевре Гюстава Курбе запечатлено с беспристрастностью репортажа абсолютно рядовое событие в глубоко провинциальном невзрачном городке. Неопределенный артикль в названии контрастировал с эпическим масштабом полотна и подсказывал почтенной столичной публике, что и *это* – Событие. Импрессионисты оценили манифест и продолжили дело первого «реалиста». Второе поколение фотографов, работавших во второй половине XIX века, уже чувствовало себя эдакими *фланёрами*, о которых они читали в популярных романах своего времени, но вооруженными спецоборудованием, бытописателями. Их прямые наследники – такие великие фотохронисты Парижа, как Робер Дуано, Эжен Атже и венгр Андор Кертес, основатели фотожурналистики первой половины XX века. Другое дело, что до появления в начале нового столетия компактных камер невозможной оставалась скрытая съемка, без которой немыслима и фотожурналистика.

Некоторые фотографы считали возможным живописное вмешательство в создание отпечатка, то есть ретушь, а также монтаж из нескольких фотографий, практикующийся по сей день[506]. Довольно скоро возникло даже стилистическое направление, которое иногда называют не слишком благозвучной калькой с английского – пикториализмом, то есть, по сути, «живописностью»[507]. В России около 1900 года его иногда

называли аллюзионизмом (т. е. стилем «намеков») или – до появления одноименного движения в живописи – лучизмом. Отвечая на прогресс техники, многие фотохудожники, что называется, держались «старины», не пользовались новыми объективами, возродили уже забытую к тому времени гумбихроматную печать, изобретенную в 1850-е годы. Она позволяла работать с разными цветами, накладывая их слоями, в том числе вручную. Но главное, фотокарточка оставляла впечатление маленькой картины, чего-то уникального, благородного и высокохудожественного. Говоря словами англичанина Альфреда Хорсли Хинтона, авторитетно защищавшего новое движение, пикториалисты использовали «изображения конкретных вещей для создания абстрактных идей»[508].

Стилистического единства в движении не было, как нет в истории фотографии настоящих школ или стилей с четко очерченными границами и прописанными кем-то принципами. Пейзажист Хинтон пользовался четким фокусом для достижения эффекта глубины и фактурных облаков, которых так не хватало ранним фотопейзажам. Другие мастера, например, американец Эдвард Стайхен, применяли мягкий фокус как в пейзажах, так и в портретах (илл. 142). Современникам бросалась в глаза близость такого визуального эффекта целому ряду направлений в живописи: прерафаэлитам, импрессионизму, символизму и венскому Сецессиону. Специфическая фотографическая размытость, дымчатость, пелена многими ценилась за лиричность и субъективность в пику общей резкости и четкости линий, визуально гарантировавших объективную «правду». Характерно, впрочем, что фотоискусство уже сто пятьдесят лет успешно использует эту дилемму мягкого и резкого фокуса.

142. *Стайхен Э.* Тереза Дункан на Акрополе. 1921 год

Связь с развитием живописи логична, потому что большинство примыкавших к пикториализму фотографов вышло из художников. Все серьезные фотохудожники как минимум хорошо знали историю искусства и понимали, что она представляет собой диалектическую борьбу линии и пятна. Поэтому, например, и в жанровых композициях, и в портретах Джулии Маргарет Камерон 1860–1870-х годов нетрудно найти влияние ренессансной живописи. На одном из первых заседаний Русского фотографического общества в 1895 году издатель Аполлон Карелин призывал подражать именно импрессионистам,

в том числе с помощью монтажа нескольких негативов. Ему дали мягкий, но однозначный отпор: журнал «Фотограф-любитель» выразил общее мнение, что картины старых мастеров представляют собой лучшие образцы для современных фотографов. Пикториализм оживил дискуссии о статусе и границах фотографии, которые гремели в прессе, художественных академиях и быстро расплодившейся по всему миру профессиональной периодике[509]. Представим себе, какой эффект на эстетов и профессуру, участников Международного конгресса истории искусства, проведенного в Риме в 1912 году, произвели первые доклады, которые сопровождались показом слайдов. Именно тогда история искусства стала наукой, и без помощи фотографии это вряд ли было бы возможно.

В рамках собственно профессионального цеха художническому настрою всегда противостояла и эстетика верности натуре и мотиву, прямая фотография, как ее иногда называют[510]. В самой гуще жизни, в городской толпе, в движении транспорта фотографы учились находить картины, в которых мог выразиться их индивидуальный взгляд на мир[511]. Такова ситуация конца XIX века, когда взошла звезда американского фотографа Альфреда Стиглица (1864–1946), очень много сделавшего для утверждения самостоятельной ценности фотографии. В 1893 году он мог простоять несколько часов под ньюйоркским снегопадом и океанским ветром посреди Пятой авеню в ожидании конки. А конку еще нужно было поймать в объектив далеко не совершенной портативной камеры. Так появились знаменитые фотографии «Зима. Пятая авеню» (1893) и «Конечная станция» (илл. 143): на первый взгляд, это не более чем жанровые сценки, причем для нью-йоркских фотографов не новые. Но именно они стали вехами в истории фотографии.

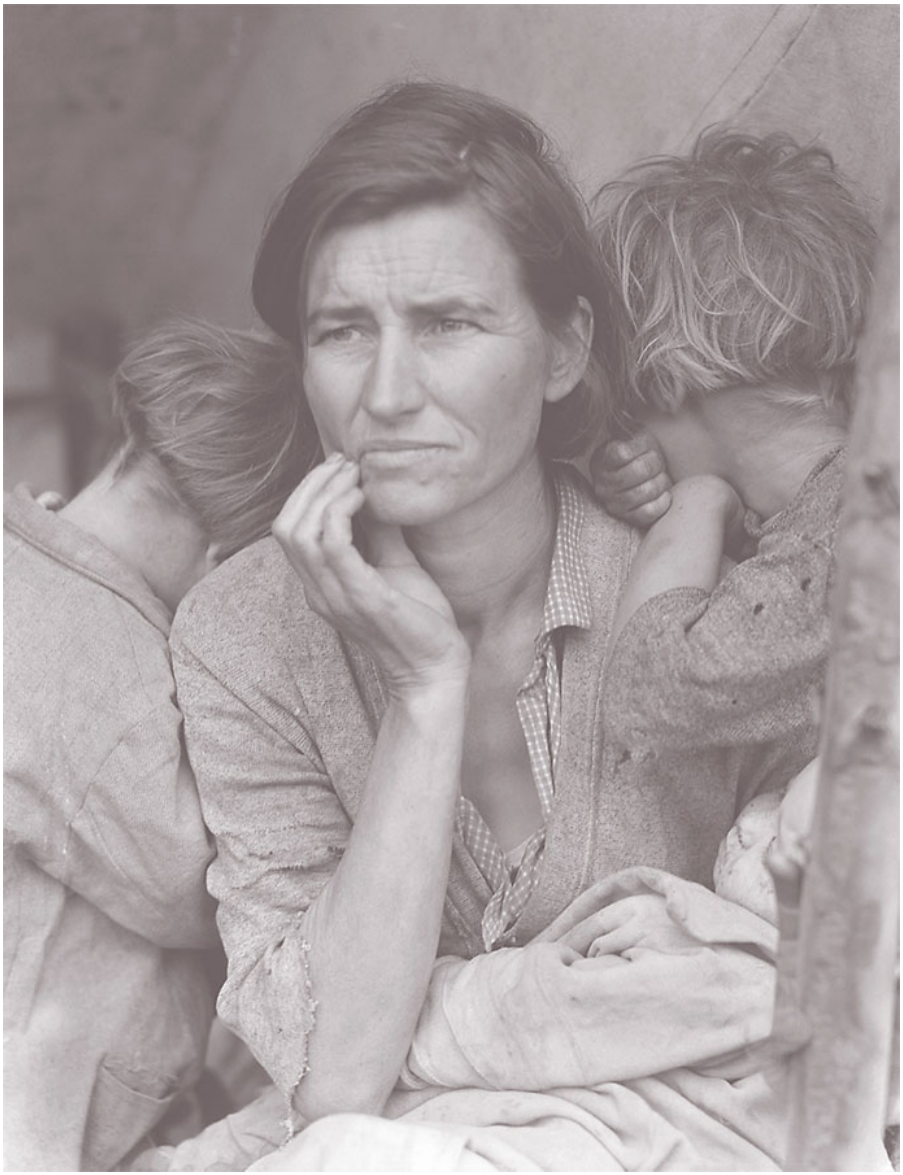
143. *Стиглиц А.* Конечная станция. Нью-Йорк. 1892 год

Нетрудно найти общие черты между работами Стиглица и картинами импрессионистов, потому что, не будучи репортером, в таких фотографиях он стремился захватить жизнь врасплох, без прикрас, как бы доверяя прихоти взгляда – но прихоти глубоко продуманной, иногда «пикториальной», иногда «прямой». Стиглиц прекрасно знал историю старого и нового искусства, но он был также отлично подкован в химии: его путь к фотографии начался в берлинской Высшей технической школе, где он в 1880-е годы с профессором Германом Вильгельмом Фогелем работал над увеличением чувствительности фотоматериалов. Техническую дотошность в подходе к фотоматериалам он сохранил до конца своих дней. Но и в этом он – художник. Потому что художник всегда заботится о качестве красок.

Как настоящий крупный мастер, Стиглиц все время искал новые пути, источники вдохновения и темы: отсюда, например, глубоко новаторские многочисленные портреты его возлюбленной Джорджии О'Кифф, в том числе фрагментарные ню. Но не менее обворожительны и этюды облаков в поздней серии «Эквиваленты»[512]. В его журнале *Camera Work* публиковались работы всех стилей и крупнейших мастеров. Более того, будучи человеком влиятельным, успешным галеристом и – в начале XX века – лидером неформальной группы «Фото-Сецессион» (по аналогии с венским художественным течением

Сецессион), он поддержал приход в США французского авангарда и выступил одним из инициаторов и спонсоров Арсенальной выставки. Оригинальный «Фонтан» Дюшана, знаковый для всей истории XX столетия, вообще известен лишь по фотографии Стиглица. Резонно считать его не только реформатором и популяризатором фотографии, но и человеком, без которого история искусства пошла бы иначе.

Эдвард Стайхен, некоторое время работавший бок о бок со Стиглицем, тоже испробовал все виды фотографии, от художественной до коммерческой, фактически создав славу *Vogue* и парадигму модного журнала XX века. После Второй мировой войны он возглавил отдел фотографии нью-йоркского Музея современного искусства. Его мегавыставка «Семья человеческая» 1955 года стала едва ли не поворотным пунктом в истории фотографии[513]. Открывшись в Нью-Йорке, она объехала тридцать семь стран на всех континентах, включая СССР, ее посетили более девяти миллионов человек. Цель Стайхена состояла в том, чтобы показать Человека Человеку на всех концах мира, как писала, обращаясь к коллегам, его подруга Доротея Ланге, тоже крупный фотограф. Организаторы хотели привлечь внимание широкой публики к жизни человека во всех ее проявлениях и в разных странах и одновременно показать гуманистическое призвание фотографии в эпоху холодной войны. Поэтому были выбраны полтысячи фотографий двухсот семидесяти трех фотографов из шестидесяти восьми стран, впрочем, с ощутимым преобладанием работ из США и стран Западной Европы (илл. 144).



144. *Ланге Д.* Мать-мигрантка. 1936 год. Вашингтон. Библиотека Конгресса

Стайхен не ошибался, когда утверждал в связи с проведением выставки, что фотография – единственный язык, не нуждающийся в переводе. Даже кинематограф, получив звук, при всей его популярности и одновременно многогранности и сложности, нуждался в переводе. А всякий перевод, в том числе кинематографический, уже есть интерпретация, не говоря о дубляже. Фотография была чисто *иконическим* посланием. Выставка имела огромный успех, несмотря на авторитетные

скептические голоса. Например, Ролан Барт в «Мифологиях» приписал ее парижскую версию к современным мифам как образец конвенционального гуманизма – как раз из-за того, что дети всех народов, по его мнению, на этих фотографиях рождаются и умирают абсолютно одинаково[514]. Ему вторила и Сьюзен Сонтаг. Тем не менее коллекция оригиналов, оказавшаяся на родине Стайхена, в Люксембурге, в 2003 году была объявлена ЮНЕСКО культурным наследием человечества, и такой чести фотографии ранее не заслуживали.

Мнения ценителей, искусствоведов и других профессионалов могли расходиться в деталях и тональности. Но сама дискуссия подтвердила важный факт. Задолго до стайхеновской выставки, сразу после Первой мировой войны, стало ясно, что и серии портретов, и быстрая «прямая» съемка, репортаж превратили фотографию в оружие, очень сильное и опасное, хотя бы потому, что она полноправно вошла в прессу и книжную печать. Это, с одной стороны, изменило контакт зрителя и фотоснимка: вместо оригинала он чаще всего держал в руках репродукцию; а с другой – принципиально расширило аудиторию и способ коммуникации. Отныне фотохудожник не только выражал свою картину мира для круга знатоков, но и формировал картину мира целого народа и даже народов.

Эту новизну прекрасно уловил Вальтер Беньямин, посвятивший фотографии небольшое эссе в 1931 году. Его «Краткая история фотографии» многое предвосхищает из появившегося через пять лет исследования «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Со свойственной ему иронией он констатирует, что «воздействие фотографических репродукций произведений на функции искусства гораздо важнее, чем более или менее художественная композиция фотографии, “схватывающей” какой-либо жизненный момент. В самом деле, возвращающийся домой фотолюбитель со множеством сделанных художественных снимков представляет собой не более отрадное явление, чем охотник, возвращающийся из засады с таким количеством дичи, которое имело бы смысл, только если бы он нес ее на продажу. Похоже, что и в самом деле иллюстрированных изданий скоро станет больше, чем лавок, торгующих дичью и птицей»[515]. Беньямин многое предвидел, в том числе исчезновение дичи с прилавков и современную жизнь, заполненную репродукциями. Однако за его иронией мы должны различить глубокое понимание коммуникативных и эстетических функций фотографии в современном мире.

Для иллюстрации ряда своих положений Беньямин обратился к примеру, который в его время был в новинку, а впоследствии

вошел в историю искусства. Представитель течения «Новая вещественность» Август Зандер (1876–1964), настоящий фотоисторик немецкого народа эпохи страшных потрясений, в 1920-е годы задумал монументальный свод о людях своего времени, «Облик времени» («Antlitz der Zeit»). Все возрасты, профессии и сословия были представлены физиогномическими типажами, на первый взгляд схваченными в естественных, но на самом деле с немецкой аккуратностью продуманных, инсценированных ситуациях[516]. Зандеру удалось опубликовать лишь первый том, потому что пришедшие к власти нацисты сразу почувствовали идеологическую опасность проекта[517]. Самим своим гуманизмом он противоречил расовой идеологии национал-социализма – и тем самым обвинял. Сын художника был арестован уже в 1934 году, почти все фотоматериалы были физически уничтожены, а мастер надолго ушел в пейзаж и фабричную тему. В 1944 году десятки тысяч негативов Зандера погибли в Кёльне во время бомбежек. Фотография столкнулась с настоящей цензурой, с ужасами войны и тоталитаризма, но проект вошел в ее историю даже не будучи до конца осуществленным, а фотоискусство показало свою силу, которую уже никогда не потеряет. Катаклизмы XX века, большие и малые, сделали профессию фотожурналиста одновременно опасной и гуманистической. И каждый такой фотограф понимал и понимает, что художественность в его работе – непременное условие эффективности послания миру. Даже там, где формально вся суть дела внеположена художественному и не имеет никакого отношения к красоте.

Возьмем хрестоматийный пример. Во время Афганской войны, в 1984 году, репортеру журнала *National Geographic* Стиву МакКарри удалось проникнуть на афгано-пакистанскую границу. Во время короткой, в несколько минут, сессии он сделал едва ли не самый знаменитый свой кадр, портрет маленькой Шарбат Гулы, потерявшей родителей во время атаки советских вертолетов. Что у него получилось, фотограф не знал до возвращения в США, где пленки были проявлены. Когда фотография попала на обложку, имя девочки годами никого не интересовало. Тем не менее пронзительность взгляда живой жертвы войны, конечно, никого не оставила равнодушным, и «Афганская девочка», попав в 1985 году на обложку июньского выпуска журнала, стала одновременно мощным антивоенным – и антисоветским! – манифестом и вехой в истории фотографии. Нетрудно догадаться, что сила международного воздействия *такой* фотографии в *таком* издании не могла не приблизить окончание этой бесславной войны и начало разрядки

международных отношений. Точно так же, как фотография «Атака напалмом во Вьетнаме» Ника Ута (1972), опубликованная в США во время войны во Вьетнаме[518].

Согласимся также, что по целому ряду признаков, по набору выразительных средств подобные снимки можно сравнивать с «Герникой» Пикассо. Но особенность – если не чудо – фотографии в том, что такой манифест, знаковый, эпохальный фотообраз рождается благодаря случайности, длящейся секунды. В «Афганской девочке» этих «случайностей» множество: резкий поворот головы «дикарки», согласившейся снять паранджу, да еще и при чужаке, откликнувшейся то ли на щелчок затвора, то ли на голос фотографа, твердый, недетский беспощадно проникающий в душу любого зрителя взгляд зеленых глаз, правильная экспозиция, стопятимиллиметровый, то есть длиннофокусный, объектив, позволяющий фотографу снимать модель не совсем в лоб, качественная пленка, по счастью уцелевшая во время опасной командировки. Крупный план, прямой взгляд модели в камеру – эти приемы активно использовались и ранее, например Дианой Арбус: ее герои не выхвачены из потока жизни, а напротив, остановились, понимают, что перед ними – камера, и смотрят так серьезно, словно только что вкусили плод с древа познания добра и зла[519]. Но нужно увидеть и то, что за кадром: война, у которой, по идее, не женское и не детское лицо, военная граница, противостояние ядерных держав и, конечно, выучка мастера, его «слитость» с камерой. Картье-Брессон не раз говорил о любви к своей миниатюрной, издалека не заметной камере, он надолго замирал с пальцем на спусковой кнопке в ожидании нужной расстановки фигур и светового режима. Но он в неменьшей мере любил и знал геометрию картины, отсюда – неповторимая геометрия и, следовательно, неповторимость, вневременная ценность его снимков. Далеко не все фотографы (как и художники) – знатоки истории искусства. Они не обязаны ими быть. Однако в некоторых случаях совершенство «схваченной» композиции конкретного снимка объясняется как раз такой укорененностью фотографии в тысячелетней истории образов.

На самой знаменитой фотографии Уинстона Черчилля, сделанной Юзуфом Каршем в Оттаве в 1941 году, премьер-министр угрожающе смотрит в камеру (илл. 145). Но, если верить фотографу, ему удалось задержать политика для съемки лишь на две минуты; набравшись смелости, он отнял у него сигару (!) – и реакция не замедлила себя ждать. Мы считываем ее на раздраженном лице, но в 1941 году человечество, конечно, увидело в нем совсем не забавную, почти комичную ситуацию, а

грозный взгляд непримиримого врага нацизма. Ведь оно, человечество, не знало, что у лидера Великобритании какой-то мальчишка только что отнял самое дорогое.

145. *Карш Ю.* Рычащий лев. Портрет Уинстона Черчилля. Оттава. 1941 год

В определенной степени фотограф – режиссер. Он должен суметь сделать постановочный кадр так, чтобы «режиссурой» не пахло. Точно так же, добавим, как актер не должен «играть». Неслучайно, рассуждая о том, как рождаются такие «случайные» шедевры, фотографы и критики часто говорят, что быстрота

создания фотообраза компенсируется годами напряженной работы, знанием опыта других фотографов. Эти знания и навыки и делают возможным успех. Но есть в работе фотографа аналоговой эры и радость открытия на отпечатке того, что в видоискателе он мог и не заметить; он всегда готов к такому открытию. Микеланджело Антониони даже снял об этом целый фильм, «Фотоувеличение» («Blow up», 1966), формально – детектив, а на самом деле – киноразмышление о природе творчества фото-и кинохудожника. Это творчество может разоблачить преступление, а может открыть красоту. А иногда – и то и другое.

Почему нам важны подобные детали? Почему именно эти имена? Конечно, список великих фотографов нетрудно было бы продолжить. Как нетрудно найти эпохальные обложки глянцевых журналов XX–XXI веков, которые должны быть в фокусе зрения историков искусства. Художественные достоинства снимков первых фотографов, скажем, портретов Надара, – зачастую побочный эффект «героического» периода исканий, рождения искусства в недрах технологии. Фотографы искали верность натуре и поэтому в основном не давали воли субъективной фантазии. Это нисколько не принижает талантов первопроходцев. Кроме того, слишком велики были еще технические сложности, чтобы говорить о том, что фотохудожник мог осуществить любой свой замысел. Техническое оснащение после 1900 года, даже до того, как широко распространилась цветная фотография, уже дало фотографу примерно то же, что классическому художнику – масло и холст.

Невозможно представить себе Родченко и Картье-Брессона без Leica в руках. То, что камера есть продолжение ума, сердца, глаза и руки фотографа, трюизм, – непременное условие профессии. Более того, и не зная этого трюизма, мы чувствуем такое единение индивидуальной художественной воли и машины, глядя на фотографию, будь то фотография постановочная, студийная, смонтированная, пикториальная или снимок, схваченный в бою, в пустыне или посреди океана. Сегодня, когда десятки и даже сотни снимков ежедневно попадают в поле зрения любого из нас, фотография – это *среда*, в которой творится, *в том числе*, искусство. Поэтому оно не теряет того значения, которое приобрело в эпоху отцов-основателей.

# Кинематограф и некоторые особенности киноанализа

Генетическая связь кинематографа с фотографией очевидна.

Однако сегодня два этих вида искусства идут различными путями и, естественно, обладают собственными выразительными средствами. Более того, пути их разошлись уже в начале XX века, и Зигфриду Кракауэру, влиятельному теоретику кино, в 1960 году понадобилось специально описать «фотографическую природу» фильма, а свое исследование начать с краткого разбора языка фотографии[520]. Кинематограф родился из желания технически запечатлеть движение жизни, то есть документальность заложена в его природе и роднит его с фотографией не меньше, чем некоторые технические и творческие приемы: человек с камерой, оптика, крупный план, размывка, двойная и многократная экспозиция. Другие средства, напротив, отличают кинематограф от «прародительницы»: монтаж, наплыв, движение камеры и, конечно, звук, будь то музыка, речь или шум. Велика разница в процессе создания произведения: фильм сразу стал сложным коллективным творением, подобным театральной постановке. И не менее велика разница в демонстрации произведения и в его рецепции, восприятии как индивидуальным зрителем, так и публикой, даже в эпоху масштабных фотовыставок. Ранний этап истории киноиндустрии хорошо описан в «Записках кинооператора Серафино Губбьо» Луиджи Пиранделло[521]. На связь молодого кинематографа с театром указывали уже тогда, когда он назывался «Великим Немым». Полемизируя с этим расхожим «кислым комплиментом», Юрий Тынянов писал тогда же, что «кино – искусство абстрактного слова»[522]. Тот же роман Пиранделло как раз фиксировал, среди прочего, и отход кинематографа от театра, обретение им собственного языка.

Фиксируя движение, а не отдельные его фазы, раннее кино опережало фотографию в создании эффекта реальности. Однако довольно скоро камера «ожила», начала двигаться, и тогда движение в фильме из объективной данности превратилось в субъективное переживание зрителя. Мы воспринимаем движущийся мир, двигаясь сами, поэтому, смотря фильм, помимо своей воли отождествляем себя с камерой. Поэтому и создатели фильмов стали задумываться над основными принципами своей работы. Возникли две тенденции, при всех метаморфозах сохранившиеся по сей день, – реалистическая и формотворческая. Одна следовала за эмпирической данностью, ища в ней самой правду и красоту, другая стремилась преобразить эту данность, сконструировать ее с помощью доступных технических средств. Выражаясь словами одного из художниковпостановщиков «Кабинета доктора Калигари» (1920), фильмы должны были быть «ожившими рисунками». Немецкий экспрессионистский кинематограф тех лет, иногда очень «дорогостоящий», но

действительно весьма «живописный», «художнический», полностью этому принципу соответствовал.

Как и в случае с фотографией, сразу встал вопрос об отношениях кино с другими видами искусства, о его специфической *художественности*. И сегодня совсем не всегда легко определить, что в конкретном фильме 1920 или 2020 года от искусства, а что – от коммерции, от искусности, от технического оснащения, от долга камеры перед реальностью. На протяжении истории кинематографа, начиная с первого кинопоказа братьев Люмьер в 1895 году, споры о специфике искусства в рамках кинематографа не утихают. Теория кино как область знания встала на ноги уже в 1910-е годы и сама по себе делится на целый ряд течений, описанных, например, Томасом Эльзессером и Мальте Хагенером[523]. Резонно считать условием искусства художественную переработку действительности выразительными средствами кинематографа. Но тогда за рамками нашего предмета окажутся и документальное кино, и те художественные фильмы, которые сознательно погружены в реальность, вроде «Земляка» Роберто Росселлини (Paisà, 1946), шедевра итальянского неореализма, родившегося на руинах войны.

Документальный жанр вовсе не отнимал и не отнимает у его создателей права на *художественное* отношение к документируемой действительности. Нарочитая бесхитростность стиля, работа с непрофессиональными актерами, людьми «с улицы» (у неореалистов, Брессона и Пазолини), отказ от спецэффектов – такие же распространенные *художественные* приемы в кинематографе, как типологически схожая с ними «простота» в других видах изобразительного искусства. Более того, эти приемы нередко становились стилем конкретных мастеров и целых направлений, а реально воплотить их на съемочной площадке совсем не просто, даже если не требует миллионных вложений. Вместе с тем куда отнести иные дорогостоящие, с отличным актерским составом, мастерски срежиссированные оскароносные фильмы, не претендующие, однако, ни на принадлежность к интеллектуальному артхаусу, ни на судьбоносную идейность своего воззвания к человечеству? Наличие американского «Оскара», каннской «Пальмовой ветви», венецианского «Золотого льва» или коммерческого успеха – это всегда показатель принадлежности фильма к большому искусству? Или по большей части, но все же не всегда? Или многомиллионные бюджеты, сорванные на всех континентах кассы, рукоплескания миллионов вообще не имеют отношения к Искусству, а судить следует знатокам, руководствуясь некими

заданными киноведением критериями? И наоборот, коммерческий провал гарантирует фильму забытье? Как и с другими видами искусства, всё намного сложнее.

Список таких вопросов нетрудно продолжить. Поэтому, определяя, что в кинопродукции от искусства, а что – для развлечения, следует нюансировать понятие искусства, сообразуясь с природой кино как средства коммуникации. Возможно, лучше говорить об особом *киноискусстве*, о *кинематографической красоте*, о *киноген и*, как сто лет назад предложил Юрий Тынянов по аналогии с фотогенией. «Метрополис» Фрица Ланга (1927), «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941), «Сталкер» Андрея Тарковского (1979), «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы (1979), «Мертвец» Джима Джармуша (1995), «Трудно быть богом» Алексея Германа (2013) – очень разные и очень красивые фильмы (из которых последний как раз оказался убыточным). Во всех есть сцены, завораживающие именно красотой, воздействующие сугубо эстетически. Но согласимся, что тема этих фильмов – не красота как таковая: и люди, и предметы в них, напротив, зачастую подчеркнуто некрасивые, даже уродливые, отталкивающие. Кинематограф Питера Гринуэя тоже подчеркнуто живописен и театрален, говорит на языке барокко, в том числе в музыке («Дитя Макона», 1993). Но он называет все вещи своими именами: очень красивая сцена может изображать коллективное изнасилование, длящееся минут десять. Это совсем не тот вымысел, над которым станешь обливаться слезами. «Сало, или 120 дней Содома», последняя работа Пьера Паоло Пазолини (1975), фильм со сложной судьбой, в некоторых странах запрещенный к показу, местами очень красив. Но одновременно это фильм-кошмар, фильм-приговор, порнография, основанная одновременно на произведениях маркиза де Сада и Данте. Эстетика в нем поставлена с ног на голову, красота здесь что-то вроде антитекста, пощечина фашизму, если не всякой власти вообще[524]. И все же суд признал этот фильм *произведением искусства*.

Кинематографическая красота – не в красивости сюжета, предмета или лица, а в том, как конкретная ситуация снята, как она увидена режиссером и его командой, в том, насколько убедительно звучит послание фильма. Ответ на этот парадокс, возможно, – в двойственности эстетического переживания при контакте с произведением искусства, в частности, с фильмом: только глядя на экран, мы одновременно забываем и не забываем об условности происходящего, ужасаемся злодейству и восхищаемся красотой его изображения. Однако в какой-то

степени то же можно сказать и о других видах искусства: такие монументальные полотна, как триптих Отто Дикса «Война» (1929–1932), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» Ильи Репина (1883–1885), сознательно показывают то, что мы предпочли бы не видеть. Норвежец Эдвард Мунк и бельгиец Джеймс Энсор редко уделяли внимание чему-то положительному и приятному для взгляда. Дадаизм и поп-арт в уходе от красоты видели вообще основной принцип искусства. Живопись и скульптура XX века сделали очень много для того, чтобы отделить *красивое* в жизни от *красивого* в искусстве.

У профессионалов и ценителей с 1920-х годов закрепилось трудноопределимое слово «кинематографичность»: в нем есть что-то и от красоты, и от верности натуре, и от понимания целей и аудитории фильма. Такие понятия эволюционируют вместе с кинематографом и вкусами публики подобно тому, как эволюционирует сама эстетика. Как и фотография, кинематограф – *среда*, в которой среди прочего творится и высокое искусство, причем едва ли не самое сложное для Новейшего времени. Наша задача – в том, чтобы стать умными зрителями, научиться вычленять собственно *художественное* и анализировать его *исторически*, то есть учитывая обстоятельства, оставшиеся за кадром, вне экрана, то недосказанное, которое волнует нас и в поэзии, и в живописи. Только тогда фильм станет для нас произведением искусства в полном смысле слова.

Этому учит самостоятельная дисциплина – киноведение. Оно родилось в рамках кинематографа как форма саморефлексии, но постепенно от него отделилось. Киновед – совсем не обязательно работник киноиндустрии, но знает ее кухню. Внутри киноведения, дисциплины междисциплинарной по определению, иногда выделяют теорию, критику, историю. К 1960-м годам сложился киноанализ с конкретными приемами описания произведения, графической и словесной фиксации всех его элементов, без которой невозможно его научное понимание. В общих чертах такой системный киноанализ воспринят как семиотикой, так и киноведением[525]. Киноведение влияло и влияет на практиков – режиссеров и, в меньшей степени, актеров, причем влияет больше, чем искусствознание на художников. Многое роднит киноведение с искусствознанием, но последнее все же изучает не только модерн, не только XX век, но и далекое прошлое, эта хронологическая дистанция существенна для выбора инструментария искусствоведа. История искусства как научная дисциплина предлагает собственные описательные категории и исследовательские приемы для понимания прошлого, но не имеет возможности побеседовать запросто с Леонардо или

Фидием. Историки старого искусства довольно редко брались и берутся комментировать кино: неудивительно, что Эрвин Панофский сравнивал фильм, произведение *многолюдное*, со средневековым собором[526]. Киноведение же сформировало свой понятийный аппарат, что называется, в гуще событий, между съемочной площадкой и кинозалом. Среди его классиков не только – и даже не столько – кинематографисты, но и представители фактически всех гуманитарных наук XX–XXI веков, включая философию[527]. Это говорит о том, что кинематограф – искусство поистине *синтетическое*.

Если вспомнить двойную классификацию всех искусств, предложенную в 1766 году Лессингом («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»), кинематограф можно отнести к обеим ветвям. К пространственным искусствам – потому что он, подобно живописи или рельефу, развертывает рассказ в пространстве, на экране, в кинозале или в комнате. К временн м, словесному и музыкальному, – потому что повествование его длится во времени. В обоих этих измерениях кино, по сути своей, – искусство гибридное и развивается по сей день.

Анализируя конкретный фильм, мы должны понимать, что он обращается к зрителю в определенном кинематографическом пространстве. Его просмотр конкретным зрителем – тоже историко-художественное событие, которое должно включаться в наш анализ. Показ фильма может быть тривиальным, а может быть политическим актом: прокат спилберговского «Списка Шиндлера» (1993) начался с официальных показов в присутствии глав государств (США, Израиля, Франции, ФРГ). После этого президент США Билл Клинтон официально призвал всех смотреть эту голливудскую ленту о Холокосте, руководствуясь прежде всего этическими, воспитательными соображениями. Дальнейший успех ленты и ее место в истории кинематографа отчасти обусловлены и этими обстоятельствами. Реакции зрителей были разными, но все почувствовали, что голливудская драма впервые заговорила о таких серьезных вещах и показала то, что показывали нечасто[528].

Фильмы десятилетиями смотрели в кинотеатрах, поход в «киношку» мог и может быть делом коллективным, дружеской вылазкой, дыркой в рутине, ритуалом, а может – синефила-одиночки или профессией. Кинотеатр в Латинском квартале – не то же, что в провинциальном американском городке: один и тот же фильм Годара или Трюффо, вестерн или голливудская мелодрама в 1960-е годы смотрелись в них по-разному. И тем более по-разному – полвека спустя. В центре Москвы в зрелище скотобойни в эйзенштейновской «Стачке» (1924) публика увидела

метафору жестокости и смерти, а на рабоче-крестьянской окраине, в Симоновке, подумали о говядине и котлетах. Подобная разница в реакции на сцены фильма, пусть далеко не всегда научно верифицируемая, важна для киноанализа, потому что любой чуткий режиссер всегда следил и следит за реакцией публики, даже если заявляет об обратном.

В кинозале фильм по определению буквально обволакивает зрителя, его воздействие – психосоматическое, поэтому популярны психологические и психоаналитические подходы к киноискусству[529]. Фильм воздействует на все органы чувств, включая желудок (откуда, видимо, и пришедшая из США «культура» коллективного поедания попкорна). На «прорыв» плоскости экрана с целью вовлечения зрителя в действо десятилетиями работала не только режиссерская мысль, начиная со знаменитого люмьеровского паровоза, но и технология – от вполне привычного сегодня пространственного звука, изобретенного Dolby в 1970-е годы, до 3D, с которым в США экспериментировали уже в 1950-е годы. Именно кинотеатр, как отмечал еще Панофский, восстановил тот динамический, живой контакт между созданием произведения искусства и его потреблением, который в других видах искусства прервался вовсе или переведен в музей. Кинематограф обрел свое уникальное пространственно-временное воплощение, свой хронотоп. Согласимся, что фильм – все что угодно, но не музейный экспонат. Хранящаяся на полке бобина ценна, иногда даже бесценна: пленка со «Страстями Жанны д'Арк» (1928), шедевром Карла Теодора Дрейера, уцелела и найдена была чудом – и это событие в истории кинематографа. Но фильм без зрителя – нонсенс, а «Джоконда» и в закрытом Лувре остается «Джокондой».

После войны фильм пришел в дома, и его создатель уже мог рассчитывать на интимный, но одновременно и более широкий контакт со зрителем. Наконец, в наши дни фильм оказался на расстоянии вытянутой руки, на компьютере, и даже, собственно, *в руке*, на экране смартфона. Между тем дистанция по отношению к экранному действу так же важна, как в театре граница между зрителем и сценой. Как важна и темнота кинозала, зримо ослабляющая память об обыденном, оставшемся там, снаружи. Кинотеатр не исчез, но пространственные координаты киноискусства принципиально изменились с приходом сначала пульта дистанционного управления, затем – тачпада. Атмосфера кинозала, воздействуя на тело зрителя, одновременно развивает *гаптическую* функцию зрения, то есть способность глаза не просто смотреть, но на расстоянии «ощупывать» (от *греч.* hapto) видимые предметы. Важность такого визуального осязания в

кинематографе заметила в свое время теоретик кино Лора Маркс. Оно принципиально важно и при анализе живописи, еще важнее – при контакте со скульптурой. На обыденном языке мы нередко говорим, что «вжились» в образ. Способность же и готовность вжиться, сопереживать действию, разворачивающемуся на экране, войти в него, стать соучастником напрямую связаны не только с внутренними качествами фильма, с его конструкцией, но и, как в театре, с внешними, привходящими обстоятельствами. Чтобы действительно *увидеть* фильм, нужна эмоциональная и физическая настройка нашего глаза. Неслучайно в зарубежном киноведении отличают просто взгляд, look, от взгляда пристального, gaze, проникающего за поверхность видимого, в суть вещей[530].

Резонно сравнивать кино и со словесностью. Как литературное произведение немыслимо без читателя, а не только без автора, так и фильм – без зрителя. Речь – неотъемлемая часть кинематографической образности, а значит, ее можно и нужно анализировать средствами наук о языке и литературе. Фильм всегда основывается как минимум на письменно зафиксированном сценарии, часто экранизирует литературное произведение. Но вдумчивая экранизация – всегда диалог двух великих видов искусства. Неслучайно в киноведении прижились и предложенная русскими формалистами *поэтика кино*, и терминология общей риторики, ведь фильм говорит с нами с помощью метафор, литот, анафор[531]. Наконец, он по определению что-то *рассказывает*, создавая собственное – фильмическое – пространство и время. В нем, как в драме или эпосе, разворачивается *действие*.

Точно так же собственное пространство и собственное время мы найдем как в современном романе, так и в древнем эпосе. Диалектическое единство этих двух важнейших категорий в литературном произведении Михаил Бахтин называл «хронотопом». Есть он и у кино: фильмический хронотоп. Эпос, Библия или современный роман в одинаковой мере могут в нескольких фразах уместить многомесячный переход, могут на одной странице перепрыгнуть из будущего в прошлое или смешать их. Характерный тому пример – «Я исповедуюсь» каталонца Жауме Кабре́ (2011). То же самое вполне доступно фильму с помощью целого ряда выразительных средств – визуальных, звуковых, сюжетных. Расхождение «фильмического», изобразительного времени со зрительским, с временем, текущим в кинозале, налицо. Но к этим двум временны́м потокам следует добавить третий: поток реальных событий, о которых идет рассказ. Этот третий поток можно для удобства назвать временем

истории. Встреча этих трех временны́х потоков и есть фильм, и она объединяет его с эпосом и драмой[532].

Если мы констатируем обусловленность кинематографа литературой, можно ли сравнивать фильм, скажем, с поэзией или с прозой? Вполне. Пазолини, режиссер, теоретик и поэт, писал о «поэтическом кино». Поскольку фильм длится, он предполагает просмотр и, следовательно, прочтение, порядок которого задан так же жестко, как синтаксис фразы или структура книги. Фильм выстраивается из сменяющих друг друга кадров, иногда коротких, иногда длинных монтажных единиц, но мы видим эти границы подобно тому, как видим их в обрывающихся строчках поэмы. Кадры связаны друг с другом, каждый сохраняет замкнутую в себе ценность, несет собственное содержание, играет свою четкую роль в построении целого. Но в каждом кадре есть нечто показанное и есть литота, нечто, оставшееся за кадром, не схваченное камерой, а для зрителя – за черной полосой, обрамляющей экран.

Хороший фильм – всегда только фрагмент реальности, нечто недосказанное. Как хорошее стихотворение – читателя, фильм заставляет вдумчивого зрителя достроить мир за пределами кадра. И способность на такое достраивание равнозначна пониманию кинематографа как искусства. И наоборот: если достраивать нечего, если сказано все – перед нами не искусство. Короткий, но кульминационный кадр в фильме может значить для его фабулы больше, чем несколько длинных, – опять же, как и в поэзии. Как в киноведении, так и в литературоведении для научного анализа целого произведения требуется максимально детальное протоколирование всех смысловых составляющих. Наконец, мы обнаружим в фильме и ритмы, и «рифмы», но не столько словесные, сколько визуальные. Рифмуются взгляды, которыми обмениваются герои, красноречиво молчащие предметы, пейзажи.

Нетрудно возразить, что и в фильме, и в стихотворении эти «скачк», замкнутость строки или монтажного плана на самих себе не мешают восприятию целого. Однако нужно учитывать, что до начала 1930-х годов кинематограф был немым, то есть выводившиеся на экран реплики делали восприятие картины по определению дискретным, ритмизованным. Сама эта ритмическая расчлененность киноповествования отличает жизнь «сыгранную» от обыденной, фильмический мир – от эмпирического. Такая расчлененность – тоже суть художественности. Потому что реальная жизнь протекает перед нами без пауз, единым потоком, а искусство расчленяет и тем самым анализирует реальность.

Появление возможности включать речь в фильм обогатило

выразительность кино, по мнению многих, дало ему полную свободу. Но кажущееся нам сегодня само собой разумеющимся не было очевидным для современников: в связи с приходом звука режиссеры масштаба Сергея Эйзенштейна и Чарли Чаплина высказали свои опасения о судьбе киноискусства. Влиятельный итальянский критик и писатель Массимо Бонтемпелли резонно предупреждал в статье «Кинематограф» (1931): «Нельзя забывать, что всякое искусство подвергается тем большим опасностям, чем большими возможностями воспроизводить реальную действительность оно обладает»[533]. Знатоки видели, что первые звуковые фильмы, talkies с синхронной фонограммой, в художественном плане заметно хуже немых. Но после войны телевидение увлекло миллионы людей из кинотеатров в гостиные, и экономический интерес поставил точку в спорах эстетов. Многие мастера стали экспериментировать с асинхронизацией звукоряда по отношению к изображению («Пепел и алмаз» Анджея Вайды, 1958; «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, 1959).

В 1960 году, когда слияние звукового и иконического образов в кинематографе уже было свершившимся фактом, Канэто Синдо снял черно-белый «Голый остров», хронику жизни бедной японской семьи, где нет ни одного диалога. На протяжении полутора часов муж и жена возят на лодке пресную воду, под палящим солнцем таскают ее наверх, поливают свой иссушенный ветрами и солнцем участок земли, собирают урожай, радуются детям, хоронят сынишку, снова таскают воду, снова поливают… Одна и та же меланхолическая мелодия в сочетании с величественным пейзажем создает у зрителя настроение лирической грусти, *моно-но аварэ*, укорененной в тысячелетней японской культуре. Режиссер называл свой фильм «кинопоэмой, которая пытается изобразить жизнь людей, борющихся с силами природы, словно муравьи». Добавлю: кинопоэмой без слов. В «Четырежды» Микеланджело Фраммартино (2010) жизнь бедной калабрийской деревушки тоже показана без значимых реплик, обрывки речи сливаются с блеянием коз, ветром, тарахтением мотора грузовичка. Подобное красноречивое молчание, что называется, режет слух, воспринимается как осмысленный сдвиг, антинорма, минус-прием[534]. Оно способно превратить рассказ о самом обыденном в настоящую притчу, и оба этих фильма – тому свидетельства. Они показывают, что для режиссера соответствие или несоответствие звукового и визуального образов – его *художественное* решение, а не дань, заплаченная «тирании слов» или правде жизни.

Вначале зачастую более слабыми на фоне черно-белых

выглядели первые цветные ленты. Немое кино ушло в прошлое, а черно-белое сохранилось, причем не только в относительно узкой нише артхауса, но и в трансконтинентальной голливудской индустрии. Казалось бы, черно-белая техника, что в фотографии, что в кинематографе, намного условнее, чем цвет. Но еще в 1962 году Питер Устинов объяснял, что снял «Билли Бадда» черно-белым, «чтобы он был правдоподобнее». И никого такой ответ не удивил. Четыре цветные вставки в «Списке Шиндлера», вроде девочки в красном плаще, лишь подчеркивают «черно-белость» трехчасовой ленты. Во «Франце» Франсуа Озона (2016) черно-белое повествование о событиях 1919 года обретает цвет в такие короткие моменты, когда приходят вера, надежда, любовь. В последние десятилетия сознательный отказ от цвета, то есть от нормы и, казалось бы, очевидного художественного преимущества, может диктоваться разными соображениями. В случае со «Списком Шиндлера» – претензия на историческую достоверность, документальность, как в «Гернике» Пикассо. Но отказ от цвета может быть и ретроспекцией, оммажем старому кинематографу, чем-то вроде эффекта сепии в фотографии, снятой на смартфон, или искусственной патины на новой бронзовой статуе.

«Бедность» и «плоскостность» раннего кинематографа, его бесцветность и бессловесность, вообще относительная лаконичность его поэтики многими воспринимались не как недостатки, а как достоинства. Развитие же технических средств коммуникации со зрителем влекло за собой изменение не только практики, но и теории молодого искусства. Стремясь слиться с жизнью, оно совершенствовало технику отображения этой жизни во всех ее проявлениях. Но одновременно, по мере совершенствования оснащения, искусство утверждало условность своего языка и собственный суверенитет по отношению к предмету отображения, право на сдвиг и деформацию реальности ради художественного эффекта, ради того, чтобы быть не зеркалом, а искусством.

У нас нет никакой возможности описывать здесь все составляющие поэтики кинематографа. Остановимся на одном из главных – монтаже. Как мы увидим, с ним связаны и многие другие выразительные средства этого искусства. Монтажный план – минимальный отрезок экспонированной кинопленки от склейки до склейки. Несколько планов складываются в мизансцену, мизансцены – в эпизод, те – в фильм, фильмы, наконец, могут становиться сериями. В фотографии монтаж тоже применялся и применяется, но спорадически – его любило, например, поколение Родченко и Эль Лисицкого, то есть то самое, которое

монтаж ввело и в живопись, и в пластику. Кинематограф же без него немыслим.

В начале 1920-х годов кинорежиссер Лев Кулешов в специальном эксперименте показал, что один и тот же крупный план актера Ивана Мозжухина с неопределенным выражением лица, будучи вмонтирован в разные сюжеты, давал противоположные эмоциональные трактовки: скорбь, глубокую задумчивость, затаенную нежность. Эксперимент мало кто видел, но он был подробно описан и вошел в историю кинематографа, поскольку показал силу монтажа. Стало ясно, что монтаж не только сцепляет кадры и ткет ленту, но и вмешивается в саму структуру кадра, потому что расставляет акценты, выделяет доминанты *внутри* него[535]. Неслучайно Эйзенштейн, не только крупный режиссер, но и очень влиятельный теоретик, считал монтаж основой киноискусства. Именно эта работа с отснятым материалом позволяла режиссеру творчески вмешиваться во вселенную фильма. Потому что фильм, считали такие теоретики, воздействует на зрителя не близостью к реальности, а ее художественным переосмыслением. Кроме того, Эйзенштейн – человек эпохи конструктивизма и цель любого искусства, как многие, видел не в мимесисе, а в конструировании зрительского опыта, а в конечном счете – в создании нового человека.

Революционный патриотический пафос Эйзенштейна, подкрепленный его разносторонним художественным талантом, был многими подхвачен, а вместе с ним – и киномонтаж как принцип работы. Уже ранние мастера научились использовать его как систему аргументации, не нуждающейся в пояснительных вставках, он доходчиво, *зримо* доносил посыл фильма и мысль режиссера до зрителя. Однако воспользовавшийся этим стилем тоталитаризм, естественно, скомпрометировал его. Прежде чем «монтировать» действительность и тем самым выковывать человека-зрителя, послевоенный кинематограф должен был вернуть себе самому и зрителю веру в себя. Итальянский неореализм Де Сики, Росселлини, ранних Феллини и Висконти стал первой из новых волн кинематографа 1940–1980-х годов. Их камера стремилась всеми силами показать, что она именно отражает жизнь без каких-либо манипуляций с ней – и без бравады. Руины Италии и Германии не располагали ни к тому ни к другому.

Этот принцип поддержал французский критик Андре Базен, во многом антипод Эйзенштейна и основатель французского журнала *Cahiers du Cinéma* («Кинотетрадей»), флагмана кинокритики последних десятилетий. Как раз в отходе от монтажа, хотя, конечно, не в полном от него отказе, Базен видел

первоочередную задачу кинематографистов, их гуманистическую миссию. По Базену, не столкновение монтажных единиц, а присутствие самих вещей, «реальности, помысленной как целое»[536], придавало фильму смысл. Режиссеру следовало не конструировать действительность, а фиксировать ее. Поэтому выразительными средствами неореалистов стали разного рода отказы – от монтажа, от жесткого сценария, от профессиональных актеров, иногда даже от музыки. Историко-художественный смысл и общественное звучание такая поэтика обретала, естественно, на фоне классического, «театрального» Голливуда с его фабрикой звезд, предлагавшего зрителю великую иллюзию. Две этих противоположных киноправды сосуществовали тогда и будут сосуществовать всегда.

Тем не менее любое киноповествование монтировалось и монтируется. Эта работа не ограничивается рамками развития сюжета, потому что фильм – не иллюстрированный сценарий, а его сложное воплощение. Фильм также – не театральная постановка: актер здесь лишен ощущения непрерывного развития действия и образа на сцене, здесь и сейчас, потому что и то и другое мыслятся им и всей съемочной группой в будущем, на экране, на съемочной площадке отрабатывается лишь фрагмент. Театральность в работе киноактера – недостаток, американский актер Фредрик Марч говорил даже: «Мне нельзя играть»[537]. Режиссеры эпохи неореализма фактически жили на улице, вместе с униженными, оскорбленными, обездоленными, которых они, приводя на развернутую здесь же съемочную площадку, тут же превращали в «звезд». Нужно понимать, что итальянские неореалисты создали великий кинематограф в очень бедной, униженной поражением в войне стране, помогая ей встать с колен. Про Витторио Де Сика говорили, что у него «сыграл бы и мешок с картошкой»[538] – настолько правдивы его образы, воплощенные людьми, никогда прежде не игравшими.

С точки зрения семиотики, действия киноактера представляют собой сообщение, кодированное на трех уровнях: режиссурой, бытовым поведением и игрой. Фильм превращает внешний облик, жесты, мимику актера в повествование, поэтому человек с экрана сродни человеку в романе. Возможность же задержать внимание зрителя на деталях внешности укрупнением плана отличает кино от театра, человека с экрана – от человека на сцене. Но и в кино, и в театре человек, как ни банально это звучит, – главное действующее лицо, носитель смыслов, причем как основных, так и дополнительных, метафорических. Именно в этом роль актера на съемочной площадке сложнее, чем на сцене. В результате выше и смысловая плотность кинообраза, широта

того бесконечного поля значений, которое Ролан Барт назвал «третьим смыслом»[539].

Монтаж оперирует сценами и планами, сопоставляет, то есть именно *ставит рядом*, то, что режиссеру кажется необходимым для достижения визуального эффекта. Он может быть мягким и жестким. Например, классический Голливуд предпочитал мягкие переходы и незаметные склейки, что, естественно, сказалось и на общей мягкой стилистике целой кинематографической цивилизации – Америки первой половины XX века. Первые советские кинематографисты, напротив, любили «революционно» сопоставлять несопоставимое, превращать противоположности в единую кинометафору и тем самым взрывать покой зрителя. Контрастные склейки прижились, и мы найдем их у самых разных мастеров, от Андрея Тарковского до Джима Джармуша. Его черно-белый «Мертвец» (1995), фильм сложный, сочетающий в себе элементы вестерна, драмы, роуд-муви и притчи, кинокритик Джонатан Розенбаум приписал к «кислотным вестернам». В фильме, ради критической инверсии, смешиваются клише спагетти-вестернов, психоделические пейзажи, галлюцинации и элементы субкультуры 1960-х годов. Тем самым он становится *посланием*, прежде всего – посланием американцам. Фильм открывается эпиграфом из Анри Мишо, объездившего мир французского поэта: «По возможности не путешествуйте с мертвецом». В следующей за ним пятиминутной «увертюре» сменяются короткие, в несколько секунд, планы: слегка испуганное, какое-то неуместное лицо главного героя, молодого кливлендского бухгалтера Уильяма Блэйка (Джонни Депп), вагон, отчужденные, но вполне уместные лица других пассажиров, сначала добрых буржуа, затем – «диких» западных поселенцев, мелькающие за окном приветливые леса сменяются неприветливой прерией с заброшенными вигвамами, окутанными паром от колес паровоза.

Еще Пазолини резонно видел в таких колесах стилему, сопровождающую кинематограф со дня его рождения. Мы соотносим выражения лиц с «выражением» пейзажа за окном и с колесами поезда. Сама контрастность этих планов, в сочетании с врывающейся как раз в их грохот – и подражающей этому грохоту – музыкой Нила Янга, словно предвещает недоброе будущее героя. Мы понимаем, что ему-то и предстоит стать тем самым мертвецом, с которым лучше не встречаться на дороге, что поезд везет его на Дикий Запад. Показанные крупным планом колеса мы, читатели «Анны Карениной», инстинктивно считываем как сигнал угрозы, если не неминуемой смерти. По воле рока и неписанным законам Дикого Запада благовоспитанный юноша,

раненый беглец, станет, по выражению его единственного друга, индейца по имени Никто (Nobody), «убийцей белокожих» – и сам в конце концов умрет. Финал вполне шекспировский: в живых не осталось никого. Дорога на Запад, то есть, в мифологии вестерна и в подсознании американца, путь к свободе, оборачивается дорогой к гибели.

Предметом нашего анализа на уровне таких единиц фильма, как монтажные планы, должны становиться ракурс и так называемая крупность плана. Существует такая норма, как «камера на уровне глаз», в целом соответствующая обычной ситуации человеческого общения. Любое изменение горизонтальной прямой между двумя собеседниками уже вводит отношения субординации. Когда Ясудзиро Одзу ставит камеру на уровне колен, это, естественно, возвеличивает даже самые незначительные фигуры, придает эпичность как простой сцене, так и повествованию в целом. В сценах, где герои, как свойственно японцам, сидят на коленях, камера снимает с уровня поля, чтобы сохранить единый для всей ленты ракурс. Взгляд камеры из-под локтя или из-за плеча одного из персонажей при съемке беседы придает ей интимность, зритель присутствует здесь, словно подглядывая или присев на корточки. Наконец, съемка человека или предмета сверху, особенно лишение его горизонта и воздуха, придавливает его к земле, втискивает в среду, сковывает движения.

По крупности различают дальний, общий, средне-общий, второй средний, первый средний, крупный планы и, наконец, деталь. Деталью может быть, например, нос или глаз. Поведение камеры в смене планов так же важно, как работа с пленкой, но именно вместе они расставляют нужные режиссеру акценты, поэтому многое значит и мастерство оператора. Все крупные планы восходят к фильму Дэвида Уорка Гриффита «Много лет спустя» (1908), где они впервые использованы для достижения драматического эффекта: когда зрителям улыбнулась отрубленная голова, в зале началась паника, зрители решили, что стали жертвой издевательства и потребовали показать им ноги. Столь же драматично снятая сцена разрезания глаза бритвой в «Андалузском псе» Бунюэля и Дали (1929) неслучайно стала самой знаменитой в этом фильме: здесь жестокий крупный план оправдывается тем, что фильм представлял собой манифест сюрреализма. Тогда же Дрейер весь свой фильм о Жанне д'Арк выстроил как галерею сменяющих друг друга лиц жертвы, судей, палачей, людей из толпы. Любили подолгу «рассматривать» предметы и лица Бергман и Тарковский[540]. Германовский «Трудно быть богом» и вовсе снят такими крупными планами, что

за четыре часа просмотра один этот прием, не говоря уже о прочих, навязывает зрителю специфический психологический настрой, особенно на большом экране. Здесь камера следит за доном Руматой, идет за ним по пятам, причем так близко, что перед ней вечно оказывается какое-нибудь препятствие, чаще всего неприятное, будь то очередная бандитская физиономия или грязная труба. Живая камера Ларса фон Триера, периодически переходящая со штатива в руки оператора, преднамеренно дрожащая в такт движениям тела и вклинивающаяся в гущу событий, тоже вызывает сильное напряжение всех органов чувств, фактически *телесно* включает зрителя в действие. Неслучайно еще Жан-Люк Годар говорил, что кино – «тактильное искусство». Фон Триер и его единомышленники по «Догме» в середине 1990-х годов даже возвели такую манеру, собственно, в *догму*.

От телесной «короткости» с фильмическим пространством иногда становится не по себе, но мы должны понимать, что и такая коммуникация режиссера со зрителем художественна по своей природе. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, как мастерски, но с совсем иной целью прием живой камеры использован замечательным кинооператором Сергеем Урусевским в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957). 9 мая 1945 года, не веря в смерть Бориса, Вероника (Татьяна Самойлова) бежит на Белорусский вокзал встречать поезд с фронтовиками, ищет его в толпе, посреди радостной толкотни, камере периодически удается выхватить ее лицо, но, естественно, урывками, не боясь обрезать его границами кадра. Получив от Степана (Валентин Зубков) трагическое известие, она плачет, ее утешают, она раздает цветы фронтовикам, ромашки и лилии, такие же белые, чистые, радостные, как ее легкое, праздничное белое платье. В этот момент все замечают в небе журавлей – в реальности черных, не настоящих, нарисованных, но таких же, каких видели перед войной Вероника и Борис, стоя у Крымского моста. Сменяется монтажный план, камера неожиданно из рук оператора перемещается на штатив в двух метрах от толпы и поднимается на специальном кране – тоже «журавле», – чтобы показать всю сцену с высоты птичьего полета. По пронзительности эта заключительная сцена фильма мало с чем сопоставима. И нам важно понять, как именно достигается этот эмоциональный накал: работа очень талантливого оператора, учившегося у В.А. Фаворского и имевшего опыт фронтовой съемки, прекрасная игра двадцатитрехлетней актрисы (премия жюри XI Каннского фестиваля), режиссерские находки.

В принципе крупный план подсказывает зрителю, что нужно «вглядеться», настраивает на gaze, а не на look, приглашает к

соучастию или что-то вскрывает в сюжете. Однако и общий план, смонтированный или созданный отъездом камеры, герой на фоне пейзажа тоже могут продемонстрировать формальные взаимосвязи внутри картины, снизить напряжение или усилить его, подвести итог. У Звягинцева и Тарковского, напротив, похожую на германовскую эмоциональную нагрузку несут длительные дальние планы: они держат в напряжении, даже когда ровным счетом ничего не происходит. Эта диалектика планов, не сводимая к чему-то однозначному, одинаково выразительны уже у Гриффита, например в «Нетерпимости» (1916), у Эйзенштейна и Дрейера, но и на другом полюсе киномира – в вестерне, детективе, боевике. Мы ощущаем величие фигуры Александра Невского (Николай Черкасов, 1938) и глядя ему в лицо, следя за его мужественным взглядом, и видя его издалека на фоне покрытого тучами неба стоящим на одиноком утесе перед Чудским озером. Мы сопереживаем страданиям Жанны д'Арк (Рене Жанна Фальконетти), потому что нам постоянно показывают крупно ее лицо, сопоставляя его с лицами судей, толпой, палачами, костром. Эффект жутковатой близости происходящего, соучастия в бесконечно длящемся процессе только усиливается от, казалось бы, досадной «неувязочки»: посреди съемки на лицо актрисы села муха, и Фальконетти ее, естественно, смахнула. По счастью, режиссер включил «неувязочку» в ленту, и ее реалистический эффект мы можем оценить. И точно так же героическое одиночество ковбоя раскрывается у Серджио Леоне и других классиков, когда нам показывают морщинистое, с неморгающими глазами и вообще с небогатой мимикой лицо Клинта Иствуда, а потом фигурки ковбоев на фоне пустынного, пропыленного, замершего от страха безнадежного городка, вряд ли присутствующего на карте.

Мы увидели, что монтаж, при определенном к нему отношении, включает едва ли не все элементы создания кино. Осталось сказать несколько слов о такой важнейшей составляющей фильма, как звук (который периодически уже упоминался в нашем разговоре). Как и другие составляющие, прежде всего визуальный образ, звук монтируется, то есть конструируется режиссером, звукорежиссером и, если требуется, композитором. Кино – искусство не только синтетическое, но и мультисенсорное. Поэтому одна из важнейших его характеристик – синестезия, то есть способность объединять независимые области восприятия для создания синтетического образа. Это понимали и первые кинематографисты. «Великий Немой», собственно, немым не был, он скорее молчал. Однако и монтаж, и кадр могли заменить собой звук, будь то крик, крупный план на

шаги или движение машины. В этой визуализации звука, то есть преодолении натуры, кинематограф был наследником живописи и скульптуры, от рафаэлевского «Преображения» (1516–1520), в котором крик освобожденного от беса мальчика свидетельствует об описанном в Евангелии чуде (Мф 17: 14–18), до «Криков» Эдварда Мунка рубежа XIX–XX веков. Мы отчетливо *видим* крик няни на одесской лестнице в «Броненосце Потемкине» (1925), фабричный гудок, па́ром вырывающийся из труб в «Метрополисе» (1927)[541]. Выстрелы в «Последнем приказе» (1927) Джозефа фон Штернберга не слышны, но мы понимаем, что именно они спугнули взлетающую перед нами стаю птиц.

Поскольку кинематограф достиг в такой визуализации звука больших успехов, пришедшее звуковое сопровождение многие восприняли как досадное дополнение, потакание любопытству, вульгарную иллюзию. Еще «Поющие под дождем» (1952) Стэнли Донена и Джина Келли обыгрывают проблему взаимосвязи тела и голоса, раздвоения личности, но и тему возможности рыночного продвижения голоса в эпоху радио и телевидения. Звук стал настоящей проблемой для кинематографистов, в том числе потому, что звуковая дорожка обрела новое значение в жизни послевоенного общества как в публичном, так и в частном пространстве. Другим следствием этого изменения стало постепенное формирование исследований звука (*англ.* sound studies) как особой ветви гуманитарного знания, сегодня активно развивающейся. Сотрудничает с ними и киноведение.

Звук в кино исследуется всегда в связи с изображением и обычно в подчинении ему. В этом есть своя логика, потому что крайне редко фильм создается ради музыки, если только это не мюзикл, где акценты расставлены иначе. Режиссер подыскивает звукоинженера и, при необходимости, композитора. Иногда их сотрудничество длится годами, в результате в памяти зрителей и в истории кино складываются ассоциации: Федерико Феллини – Нино Рота, Андрей Тарковский – Эдуард Артемьев. Работа композитора с киноматериалом специфична, как специфична и задача. Артемьев вспоминал, что Тарковский, режиссер с непростым характером, давал ему полную свободу, но очень четко объяснял, какого именно звукового сопровождения хотел добиться. В результате музыка к «Солярису» (1972), «Зеркалу» (1974) и «Сталкеру» (1979) настолько органично сливается с повествованием, что ее присутствие почти не ощущается, воздействует подсознательно. Когда Сталкер, Профессор и Писатель несколько минут едут на дрезине в «самое тихое место на свете», камера показывает лишь крупные планы лиц и затылков героев, а стук колес незаметно для слуха, с помощью

синтезатора, превращается в музыку[542]. Но отдаем ли мы себе в этом отчет?

Тарковский, будучи большим художником, и к звуку относился всерьез, и его творчество показывает, что в 1960–1970-е годы кинематограф уже многого добился в овладении звуком, став поистине искусством аудиовизуальным. Но мы должны понимать, что дело не только в масштабе композитора, не только в музыке, но и в звуковом сопровождении как большой, самостоятельной составляющей киноиндустрии. Неслучайно увеличились и бюджеты. Уолтер Мёрч не только получил «Оскара» за свою работу со звуком в «Апокалипсисе сегодня» (1979), но и впервые в истории был введен в начальные титры в ранге звукорежиссера, а не спрятан в длинном списке техподдержки. Когда смотришь на знаменитую сцену налета вертолетной эскадрильи на вьетнамскую деревушку, где вагнеровский «Полет валькирий», *реальное* музыкальное сопровождение *реальной* операции, сливается со стрекотом пропеллеров и пулеметными очередями, понимаешь, что награда заслуженна. В этом фильме звук – не саундтрек и не аккомпанемент, а самостоятельный носитель смыслов, эмоций, исторической правды[543].

Для некоторых современных теоретиков фильм даже стал в первую очередь звуковым событием и только потом – визуальным. Славой Жижек, например, в связи с этим писал: «Я слышу Вас глазами». Годфри Реджио в 1982–2002 годах снял трилогию, которую неофициально принято называть «Каци»: «Койяанискаци», «Повакаци» и «Накойкаци»[544]. В этих апокалиптических по смыслу и документальных по жанру лентах вербальное сообщение отсутствует полностью, но саундтрек Филипа Гласса создает атмосферу этого эпоса. Дэвид Линч, много экспериментировавший со звуком, стал выстраивать с его помощью те эффекты, которых другие режиссеры добивались с помощью изображений. Изображение у него иногда оказывается на грани распада, а звук, напротив, всегда остается устойчивым, и это безусловно и технический прием, и манифест авторского стиля («Шоссе в никуда», 1997; «Малхолланд-драйв», 2001). Режиссеры-авангардисты иногда хотят, чтобы их фильмы смотрели ушами и слушали глазами, и этот парадокс совсем не бессмысленный, потому что в кинематографе звук не только слышим, но и *зрим*.

Технический прогресс в области звука, набравший обороты в послевоенные годы, находится в диалектической взаимосвязи с указанными изменениями в кино. Изобретения Dolby и других фирм, всевозможные эксперименты с объемным звуком, ставшие

сегодня нормой, обусловили и режиссерские поиски, и, в конечном счете, новые метаморфозы киноискусства. В классическом кинематографе источник звука находился за экраном, на вершине оптической пирамиды, соединявшей зрителя и фильмический мир. Отныне звук стал двигаться по залу, овладел пространством вокруг тела зрителя и, следовательно, самим этим телом. Звуковой ряд из сопровождения киноленты вырос в звуковой ландшафт. Без этого ландшафта уже немыслим диалог между нами и фильмом, он – неотъемлемая составляющая кинообраза.

# Лабиринты XX века

Международное законодательство предполагает свободное перемещение произведений искусства. Это правило действовало и

в США в октябре 1926 года, когда два десятка скульптур Константина Бранкузи прибыли на нью-йоркскую таможню. Сняв упаковки, таможенники оказались в замешательстве: они не усмотрели в представших перед их глазами «предметах» (*англ.* objects) привычных характеристик художественной ценности – и выписали счет на выплату сорока процентов декларированной стоимости ввозимого товара. В качестве компромисса – Бранкузи все же не был выскочкой – спорные предметы получили право свободного въезда на американскую землю, их выставили в галерее Браммера, но в случае продажи пошлина взыскивалась, либо они должны были вернуться в Париж. Эдвард Стайхен купил «Птицу в пространстве» и, естественно, пошел в суд[545].

Как годовое рассмотрение этого дела в суде, так и решение судьи от 28 ноября 1928 года показательны для истории искусства всего столетия. Правовая коллизия по-прежнему актуальна: сегодня специальные эксперты министерств культуры определяют в каждом конкретном случае, что искусство (не подлежащее обложению пошлиной как культурное достояние), а что – коммерция. Стайхен и его сторона доказали тогда, что предмет – не утилитарен и не «серийный», то есть создан именно художником. Но искусство, возражала другая сторона, вроде бы в той или иной мере подражает природе. Доказать сходство с птицей зрячим добропорядочным участникам судебного разбирательства оказалось непросто. Отдадим должное американскому суду: он признал, что определение произведения искусства как чего-то подражающего природе, зафиксированное судебным казусом 1916 года, уже не имеет прежней силы. «Мы думаем, что в прошлом суд, конечно, не причислил бы ввезенный предмет к категории произведений искусства. Но в последнее время развилась художественная школа, называемая современной (modern), ее сторонники стремятся изображать абстрактные идеи, а не имитировать естественные предметы. Независимо от того, нравятся нам авангардные идеи и воплощающие их школы, мы считаем, что их существование и влияние на мир искусства – факт, который суд признаёт и должен принимать во внимание»[546].

Мы начали наш разговор со споров об определении предмета истории искусства, которые ведутся по сей день, и вернулись к тому же. Между тем в 1920-е годы спор не был чем-то неслыханным. «Олимпия» молодого Мане, вдохновленная «Венерой Урбинской», произвела настоящий скандал в салоне 1865 года, потому что обнаженная (и узнаваемая!) девушка смотрела на каждого благовоспитанного буржуа словно на своего клиента, только что вручившего ей букет за оказанную услугу.

Однако никто не сомневался, что она смотрела *с картины*. Достаточно было фыркнуть и пойти дальше, чтобы самому не сделаться предметом насмешек[547]. Полвека спустя искусство изменилось настолько, что далеко не во всем, что выставлялось, легко было признать экспонат. Между тем в салоне или в музее благовоспитанному посетителю следовало уметь себя вести, держать осанку и как-то выражать свое мнение по поводу выставленного, не ударить лицом в грязь, не показаться глупцом или невеждой. Даже Пикассо, Кандинский, Брак и Мондриан, которые изобрели новую живопись, не поставили под вопрос факт существования картины, ее предметность, чтойность. Дюшан своим (уже не раз упоминавшимся здесь) писсуаром 1917 года снес последний бастион, совершил революцию, не беря Зимнего дворца. Теперь нужно было думать не о том, что должен или не должен изображать художник, а о том, что есть искусство, если искусство – *все что угодно*. И существует ли оно вообще? И если да, то в каком виде оно должно предъявляться?

18 октября 1905 года в Большом дворце на берегу Сены открылся Осенний салон под председательством Огюста Ренуара и Эжена Каррьера. Помимо ретроспектив Энгра и Мане он включал 1636 картин современных французских художников. Искусствовед Эли Фор в предисловии к каталогу салона приглашал заинтригованного посетителя «найти в себе смелость и желание понять абсолютно новый язык»[548]. В одном из залов несколько молодых художников действительно обратились к зрителям на языке взбунтовавшихся красок: «Женщина в шляпе» Матисса, «Долина Сены в Марли» Вламинка, несколько «Видов Коллиура» Дерена, «Вид Аге́» Альбера Марке́ (илл. 146). «Они швырнули банку краски в лицо публике!» – возмутился Камиль Моклер на страницах *Le Figaro*. Посреди этого пожара очень консервативно настроенный критик Луи Воксель увидел изящный бронзовый «Торс мальчика» Марке́ и нашел такую формулу: «Белизна этого бюста поражает посреди оргии чистых тонов. Просто Донателло в клетке с диким зверьем»[549]. Формула ему самому понравилась, и он повторил ее в связи с той же удивительно нежной, очень «парижской» матиссовской «Женщиной в шляпе»: «христианскую девственницу бросили на съедение хищникам», livrée aux fauves. «Дичь» среди художников, вознамерившихся поколебать утвердившийся в салонах импрессионизм, получила крещение. И это те «хищные звери», которых мы называем сглаживающей углы калькой, ничего не говорящей русскому уху: фовисты.

146. *Марке А.* Вид Аге. Около 1905 года. Париж. Музей Орсе

В смысле работы с цветом фовисты вовсе не были таким уж хищниками или дикарями: напротив, цвет стал их законом и дисциплиной. Иные их преемники, вроде Хаима Сутина, пошли намного дальше. Этой своей «дичью» XX век многих ставит в тупик, в том числе, естественно, меня. При всей его близости к нам, он одновременно и слишком далек, и слишком велик. В школе история XX столетия проходится бегом, на последнем дыхании, перед выпускными экзаменами. Чтобы осмыслить и описать этот век как целое, нужны то ли талант Эрика Хобсбаума, то ли безжалостная и горькая ирония Элиаса Канетти, попытавшегося «схватить свое столетие за горло»[550]. На выставке искусства XX века с непривычки недолго задаться вопросом, при чем здесь искусство. Стоя перед «Черным квадратом», вполне серьезный политик может со всей ответственностью заявить, что предпочитает «реализм» – и пойдет в соседний зал, к Герасимову: там он хотя бы узнает персонажей, включая собственных предшественников.

Приемы описания и анализа памятника, в том числе те, которые я попытался представить в предыдущих главах, либо дают сбой, либо попросту неуместны: что скажешь о «Черном квадрате»? Что это черный квадрат на белом фоне и что, как мы узнаем от гида, «фон» и «сюжет» покрыли не понравившуюся

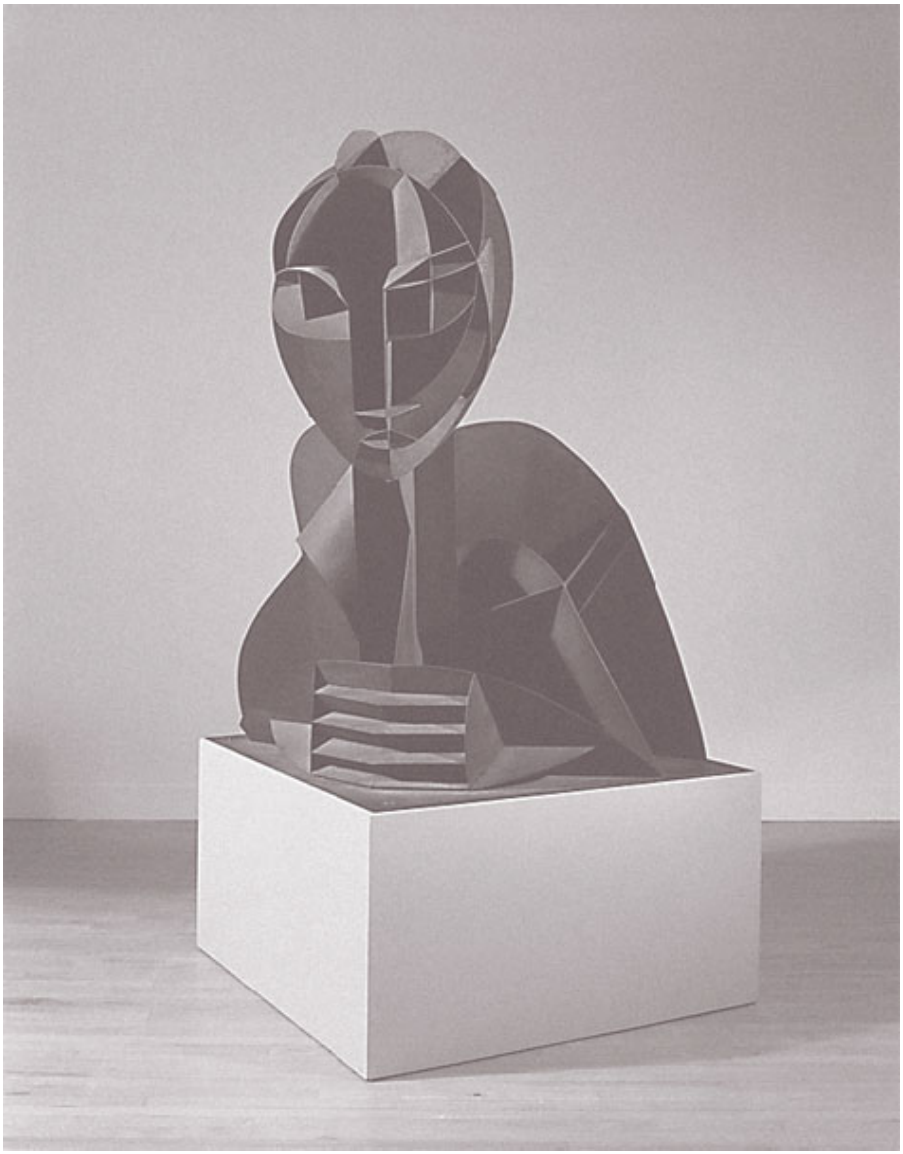
Малевичу кубофутуристическую композицию, пылившуюся в мастерской? Присмотревшись, мы действительно обнаружим какие-то цветные пересекающиеся геометрические фигуры, со временем проступившие сквозь асфальтовую черноту из-за неудачного эксперимента с красками. Нам, конечно, помогут заявления автора о первоформе, о том, что «Черный квадрат» – его «самая беспредметная работа». Но перед нами – только черный квадрат на белом фоне, да еще и растиражированный затем самим же творцом супрематизма. Помимо реставрации, полотно, ставшее одним из символов современного искусства, если не всего модерна, потребовало размотать целый клубок обстоятельств и авторских мистификаций, прежде чем картина, что называется, *прояснилась*[551].

В подобное нелепое положение нас поставит целый ряд крупнейших мастеров прошедшего столетия, от Пита Мондриана и Марка Ротко до Лучо Фонтаны и Барнетта Ньюмана. Чтобы научиться описывать, понимать и любить (!) живопись XX века, нужен свой язык и особая оптика[552]. Пригодится ли Вёльфлин, с его «основными понятиями» и противопоставлением Ренессанса и барокко, когда возьмешься описывать бионику, хай-тек или деконструктивизм Фрэнка О. Гери и Захи Хадид? Или деконструктивизм постройки (что уже оксюморон, ведь постройка по определению *конструкция*) логичнее осознавать в категориях *деконструкции логоса* Жака Деррида? Возможно, мы, наследники XX столетия, живем в эпоху оксюморонов.

И впрямь, картина уже в 1919 году может быть *трехмерной* и вполне зримо выходить за свою раму, выставив на зрителя выломанные из забора крашеные доски и фрагменты мебели. Макс Эрнст сознательно назвал такую «картину» «Плодом многолетнего опыта». Александр Архипенко, скульптор-кубист, оказавшись в 1924 году в Нью-Йорке, придумал для новой формы название: *архиживопись, фр.* archipeinture. Его холсты должны были приводиться в движение спрятанными моторами. Неудивительно, что тогда же *зашевелилась* и скульптура. И даже если она не двигалась, ее отношения с пространством оформлялись в абсолютно немыслимых еще в 1900 году формах и материалах. Анри Лоран в 1916 году собрал «голову» (кажется, женскую) из обломков мебели и свернутого в кудряшки железного листа. Глядя на подобные произведения, понимаешь, что пластическая форма, в привычном со времен фараонов смысле, попросту перестала существовать. Зато она открылась окружающему пространству, можно сказать, разверзлась.

В поздней, но развивающей раннюю тему работе конструктивиста Наума Габо «Конструктивистская голова номер

2» 1950-х годов полностью отсутствуют масса, объем, плотность (илл. 147). Из пересекающихся стальных пластин выстраивается образ изящной девушки, сложившей на груди руки и к чему-то прислушивающейся. Но важно не только то, что мы *видим* ее характер, а то, что мы буквально можем проникнуть в мир героини, стать ею самой. Потому что поверхности больше нет, а есть потоки света, и они-то, играя на поверхностях и изгибах, создают наше впечатление о предмете. Как нет – рискнем провести такую параллель – фасада у небоскреба Миса ван дер Роэ, спроектированного в 1921 году, а есть свет и воздух, вошедшие внутрь монументальной постройки, заполнившие собой то, что прежде было массой и объемом. И вместе с тем его первые настоящие небоскребы, в Чикаго и Нью-Йорке, – настоящие кристаллы на фоне «старых» небоскребов первой половины XX века. Такой же почтенной (и совсем не высокой) матроной смотрится на фоне Москвы-Сити гостиница «Украина», одна из высоток постройки 1950 года, когда смотришь на нее с Новоарбатского моста.



147. *Габо Н.* Конструктивистская голова номер 2. 1952–1957 годы. Лондон. Британская галерея Тейт

В 1915 году Владимир Татлин выставил одновременно с «Черным квадратом» свой «Угловой контррельеф (с тросами)»: он натянул под наклоном несколько тонких тросов, пропустив их через несколько отрезов меди и железа, а к ним привинтил пару досок. Этим он попытался изменить традиционные представления о соотношении живописной плоскости и пространства. Что перед нами? Рельеф? Картина? Пространственная форма? В 1919 году он взялся за четырехсотметровый памятник III Интернационалу с тремя вращающимися посреди гигантской башни залами

собраний. Это скульптура или архитектура? Или метафора великих чаяний революционного поколения? При Сталине в Советском Союзе мечтали о главном здании страны, Дворце Советов, который послужил бы архитектурным постаментом для стометровой статуи Ленина. И даже успели заложить фундамент. Не только границы жанров и техник, но и границы видов искусства пришли в движение.

В 1923 году Огюст Перре, которого мы уже знаем по гаражу, выстроил в городке Ле-Ренс под Парижем церковь в честь Девы Марии Утешительницы (илл. 148). Муниципалитет предоставил ему триста тысяч франков, совершеннейший вздор для столь масштабной постройки. Архитектор принял это как творческий вызов и выстроил классическую трехнефную базилику, но из бетона, с разрешеченными геометрическими фигурами стенами, удивительно светлую внутри, с колоннами всего тридцать пять сантиметров в диаметре и без сложной и дорогостоящей системы опор. Колокольня показалась современникам слишком строго геометрической, однако они не преминули тут же назвать храм «железобетонной Сент-Шапель», одновременно иронично и нежно[553]. Убежденный агностик выстроил церковь и одновременно доказал эстетические и метафизические притязания того материала, который только что принято было скрывать как минимум за штукатуркой. Сегодня поэзия неприкрытого бетона и стекла, конечно, уже никого не удивит – достаточно посмотреть на здание Национальной ассамблеи Бангладеш в Дакке Луиса Кана (1961–1982), его же библиотеку Академии Филлипса в Эксетере (1965–1972) или гигантское новое здание Национальной библиотеки Франции в Париже (1996).

148. Интерьер церкви Нотр-Дам-дю-Ренс. Архитектор Огюст Перре. 1922–1923 годы. Ле-Ренс

* * *

Парадоксальность произведений эпохи авангарда и все, что произошло потом, уничтожение самых привычных границ между техниками и жанрами многих ставили и ставят в тупик, даже Хобсбаума. Для него «крах» авангарда – такой же симптом «разломанного времени», «с привкусом отчаяния», как и вся история прошедшего столетия[554]. Валерий Турчин, один из лучших наших знатоков искусства XX века, в своих книгах чаще описывал то, что *вне* картин, а не то, что *на* них. Словно бы смысл их не в изображенном, а в неизображенном, в том, что где-то рядом или по ту сторону образа. В результате у него вышел лишь «образ двадцатого», в чем автор сам же меланхолично признаётся на первых страницах[555]. «Масса и власть» Элиаса Канетти – великая книга о XX веке, в которой сам век не упоминается. Даже Эрнст Гомбрих, автор самой популярной в мире обзорной истории искусства, на склоне дней сожалел, что включил в свою историю «хронику модных событий»[556]. Нина Дмитриева, не вдаваясь в разъяснения, закончила на книгу милых ее сердцу Ван

Гоге и Врубеле, двух величественных и трагических фигурах 1900 года. Ганс Зедльмайр, анализируя форму и содержание произведений XIX–XX веков, счел возможным и вовсе поверх профессорской мантии надеть белый халат и описать все, что произошло у него на глазах, как тяжелую болезнь всей цивилизованной Европы, забывшей и Бога, и человека, и собственные великие соборы[557]. Государственное управление искусством в Советском Союзе одним из следствий имело семидесятилетнюю изоляцию многомиллионной страны от почти всего, что происходило за рубежом, другим – выкорчевывание нонконформистских тенденций, третьим – пустоту в библиотеках и музеях, стагнацию художественной критики и научного изучения современного искусства. Немногочисленные исключения из правила погоды не сделали: *официально* искусства XX века в СССР предпочли не заметить.

Гомбрих резонно говорит о необходимости временно́й дистанции для того, чтобы *историк* мог оценить место каждого явления именно в истории. Представим себе такого историка искусства, которому пришлось бы *исторически* подвести черту своему времени, скажем, в 1890 году: вряд ли там нашлось бы место неуравновешенному голландцу Ван Гогу, болезненному норвежцу Мунку и жившему на Таити с аборигенами французу Гогену. Львиная доля имен в «Салонах» Дидро и в «Салонах» Бодлера ничего нам не говорит, но все они были на слуху и на виду у ценителей XVIII и XIX столетий.

Талантов, признанных лишь после смерти, хватало и на рубеже веков, и в эпоху авангарда. Модильяни любили друзья, его преждевременный уход в конце войны оплакивали в Париже и в Италии, но всемирная слава пришла к нему лишь посмертно. Анри Руссо по прозвищу Таможенник почти в пятьдесят лет, в 1893 году, вышел на пенсию ради живописи, которой не учился. Подрабатывал уроками сольфеджио и игрой на скрипке на перекрестках. Он писал маслом словно увиденные во сне странные экзотические пейзажи, которые иногда выставляли у «Независимых», но без особого успеха. Правда, поколение Пикассо успело его разглядеть. Когда его познакомили с поэтом и критиком Гийомом Аполлинером, Таможенник умолял того защитить очередной его «Сон» от насмешек. Современники не насмехались, но закрепили за чудаковатым самоучкой эпитет «наивный». Они еще не знали, как много это слово будет значить для всего, что в искусстве произойдет потом.

Почтальон Фердинан Шеваль, или просто Почтальон (le Facteur), в 1879 году начал собирать по дороге камни, чтобы у себя в саду построить фонтан для новорожденной дочки,

«Источник жизни». За тридцать три года каждодневного труда, проходя около тридцати километров по привычному маршруту, он выстроил настоящий дворец, четырнадцать метров в высоту, двадцать пять в длину, четырнадцать в ширину[558]. Местные посмеивались над общим знакомым, который таскает к себе камни: строить он не умел, в чем и признавался в дневниках. Но на входе не без гордости выгравировал: «Все, что ты видишь, прохожий, есть произведение крестьянина. Я вывел из сна царицу мира». Уже около 1900 года на въезде в деревню Отрив висел указатель, что нельзя проехать, не посмотрев на «произведение терпеливого труда и хорошего вкуса почтальона». С 1969 года Идеальный дворец – исторический памятник с непререкаемым статусом шедевра наивного искусства. Согласно опросам 2020 года, он – на втором месте среди любимых памятников французов. Почтальон, на самом деле, – совсем не наивный, но очень любопытный и терпеливый мечтатель, ушел из жизни в 1924 году, когда возникло движение сюрреалистов.

Найдется ли через пятьдесят лет место в истории невероятно успешным сегодня Джеффу Кунсу и Дэмиену Хёрсту? Между тем первый, можно сказать, – классик так называемого китча, второй – автор одного из самых дорогих проданных при жизни создателя произведений искусства: платиновой отливки черепа XVIII века, усыпанного восьмью тысячами шестьсот одним бриллиантом, под названием «Из любви к Богу» (2007). Среди бесконечных черепов в истории искусства этот – едва ли не самый знаменитый[559]. Правда, серьезную конкуренцию ему составляет монументальный, сваренный из стальной утвари «Очень голодный бог» (2006) индийского скульптора Субодха Гупты. Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации в Кубинке только что увековечил в масштабных мозаиках славу русского оружия, от Александра Невского до Чечни. Он, безусловно, – памятник архитектуры и монументальной живописи наших дней. В Большом Кремлевском дворце, на парадной лестнице, висит большая красочная картина, написанная в 1990-е годы, изображающая Ледовое побоище. Кто-то в эпоху великих перемен решил, что сюжет уместен. Бронзовый зверинец Зураба Церетели – в Александровском саду, его Петр I на паруснике, почти стометровой высоты, рассекает волны Москвы-реки. У Александра Шилова и Ильи Глазунова – галереи рядом с Кремлем. Все трое – именитые художники, создавшие школу, все они – принадлежат искусству, но вошли ли они *уже* в его *историю*? И если да, то в какой роли? Как метко выразился в 1983 году их (и наш) современник Илья Кабаков, «в будущее возьмут не всех» (илл. 149). И добавил со свойственной ему иронией: «Меня не

возьмут»[560]. Решать – не только искусствоведам, пророки из них немногим лучше, чем из историков.

149. *Кабаков И., Кабакова Э.* В будущее возьмут не всех. Инсталляция. 2001 год. Ретроспектива И. и Э. Кабаковых в Государственной Третьяковской галерее. Москва. 2018 год

Уже XIX век набрал скорость, невиданную в чинном XVIII столетии и, может быть, ему ненужную. Реагируя на смену ритма, искусство тоже пошло по пути довольно частых смен парадигм, которые мы для удобства называем то стилями, то школами: неоклассицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, неготика, эклектика, символизм. Напоследок часто ставят наименее определенный постимпрессионизм, воспользовавшись видимым удобством приставки, потому что куда-то нужно вписать крупнейших с сегодняшней точки зрения мастеров последних десятилетий. Одни движения охватывали лишь архитектуру, другие – живопись, литературу и музыку. Все эти «измы» не маршировали друг за другом, как солдаты в строю. Взаимопроникновение, диалог школ и направлений – закон жизни форм во все времена, пусть и закон не без исключений. Новшество XIX века, повторю, – в ритме перемен, и сами они, как показал Гарольд Розенберг, стали традицией.

XX век начался с планки в сто километров в час, взятой Камилем Женатци на автомобиле «Вечно недовольная», с

авиации, кинематографа, субмарины. Список этот нетрудно продолжить. Скорости нового столетия лишь отдаленно сопоставимы с темпами предшествующего. В 1844 году Тёрнер еще мог то ли в шутку, то ли всерьез изобразить зайца, удирающего по шпалам от мчащегося на всех парах паровоза, в картине «Дождь, пар и скорость. Большая западная железная дорога». Он даже не побоялся уйти от правды жизни и показать огненную топку впереди машины, чтобы подчеркнуть этим цветовым акцентом, что источник движения – механика, подчинившая себе стихию. В 1900 году такой гимн прогрессу уже выглядел воспоминанием о «старой доброй Англии», скорости непомерно выросли. Отныне череда «измов» в жизни искусства стала настоящим приключением: 1905 год – фовизм и экспрессионизм; 1908-й – кубизм; 1909-й – футуризм; 1915-й – супрематизм; 1916-й – дадаизм; 1917-й – неопластицизм; 1924-й – сюрреализм; 1948-й – «КоБрА»; конец 1940-х годов – абстрактный экспрессионизм; 1956-й – поп-арт; 1960-й – новый реализм; 1963-й – новая фигуративность; 1967-й – концептуальное искусство, итальянская арте повера и ленд-арт.

К этому далеко не полному, не учитывающему многих национальных течений и школ списку следует прибавить иногда лишенные дня рождения, но зачастую не менее влиятельные направления: неформальное искусство, ар-брют, наивное искусство, магический реализм, кинетизм, флюксус, русский лучизм, немецкую «Новую вещественность», итальянские «Возвращение к порядку» и «Новеченто» (т. е. XX в.). И как венец всех этих «авангардов» – трансавангард, провозглашенный в 1979 году итальянским критиком Акилле Бонито Оливой. К десяткам течений прилагается минимум сотня первостепенных и тысяча значимых имен. То есть, по большому счету, столько же, сколько требуется для неплохого знания всей предшествующей истории европейского искусства. Когда в 1926 году в почтенном возрасте ушел из жизни Клод Моне, все великие авангардные движения нового века уже родились, а некоторые успели исчезнуть или перерасти во что-то новое. И мы ничего не сказали о жившей отчасти в собственных «измах» архитектуре, а также об искусстве тоталитарных режимов, которые вовсе не ограничивались «тоталитарностью» и указками диктаторов или ведомств. Недавно Анна Вяземцева убедительно показала это на примере Италии[561]. Очевидно, что для одной лишь сводки кратких справок обо всех таких значимых направлениях понадобится книга в несколько сот страниц – и она все равно будет поверхностным справочником.

Чтобы возникали «измы», обычно требовались глашатаи и

крестные отцы, нарекавшие имена. Однако не следует думать, что заголовки расставят все по местам в развитии искусства XX столетия. Совсем не все «измы» разражались манифестами, не все получали крещение, зафиксировавшее имянаречение, совсем не все художники всегда принадлежали к одному или даже двум направлениям или, войдя в группу, свято следовали всем принципам. Сальвадор Дали с самого начала стал enfant terrible сюрреализма и однажды подвергся товарищескому суду под председательством бескомпромиссного Андре Бретона. И это при том, что в верности сюрреализму с ним сравнимы разве что Магритт и Мирó. Каждый из них понимал «сверхреальное» посвоему.

В калейдоскопе всех этих пересекающихся течений и имен есть еще одна особенность, свойственная именно Новейшему времени. Совсем не всегда можно однозначно определить, к какой стране принадлежит тот или иной мастер. Когда смотришь даже поверхностно на биографии сотни важнейших художников, ясно, что уже поколение Пикассо, то есть те, кто молодыми людьми открыли новое столетие, рано снимались с насиженных мест, учились в одних местах, женились в других, творили в третьих, осваивая новые языки, входя в новые художественные среды. До Второй мировой войны всех притягивал Париж, и еще несколько европейских столиц старались за ним поспеть. Но уже с 1920-х годов картина начала меняться. Советская Россия либо выгнала, либо не удержала художников масштаба Шагала, Ларионова и Гончаровой, Архипенко и Кандинского, братьев Певзнера и Габо, а примерно с 1930 года почти закрылась для диалога. Многие эмигрировали еще до Первой мировой войны и уже не возвратились (Ротко, Сутин, Никола де Сталь). Потери Германии – не менее значительны, но ФРГ вернула контакт с эмигрантами. Каталонец Пикассо, оставаясь патриотом Испании, ни при каких условиях не хотел возвращаться на родину, пока у власти Франко, – и обещание сдержал.

Вместе с тем эта вынужденная или добровольная охота к перемене мест сделала искусство во всех его проявлениях не национальным достоянием, предъявляемым прежде всего своей нации, а затем уже миру, но именно *интернациональным*, трансконтинентальным.

В 1940-е годы в Нью-Йорк съехались бежавшие от нацистов и войны крупные европейские художники, в 1942 году Пегги Гуггенхайм собрала их в своей галерее «Искусство этого века» («The art of this century»). Это стало катализатором возникновения собственно американской школы, заявившей о себе в полный голос в 1950 году полным возмущения письмом директору

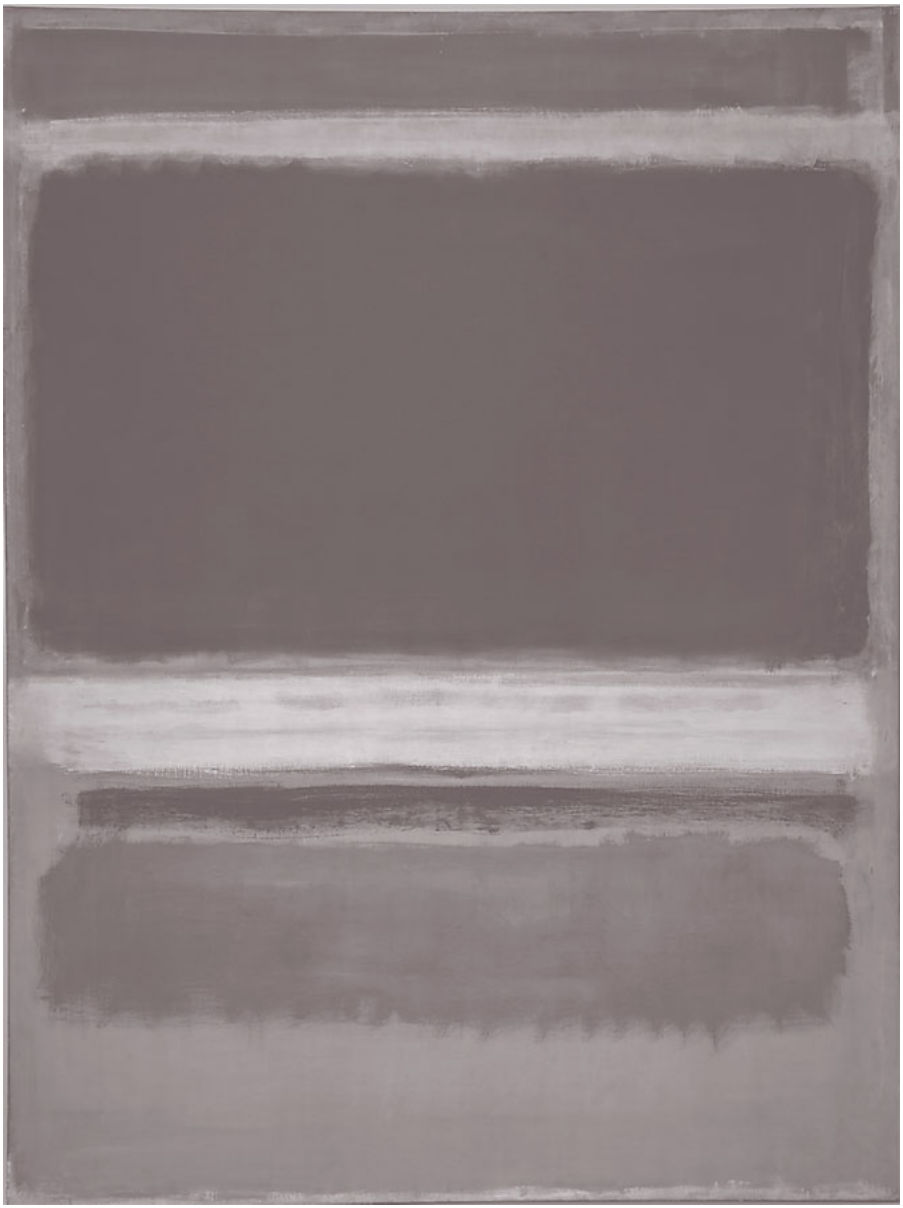
Метрополитен-музея о том, что их, американских художников, третируют маловеры и ретрограды. Среди подписавших «18 раздраженных», Irascible 18, были Джексон Поллок, Марк Ротко, Роберт Мазервелл, Барнетт Ньюман, Клиффорд Стилл. Многих из них резонно причисляют к абстрактному экспрессионизму[562]. Но никто из них не был в полной мере привержен ни абстракции, ни экспрессии. Как выразился Роберт Хьюз, если бы Джексон Поллок дожил до семидесяти, он прошел бы сегодня за «имажиста с фазой абстракционизма в начале зрелого периода»[563].

Для зрелого послевоенного Поллока отсутствие контакта между кистью и поверхностью равнялось *непосредственности* в работе живописца. Он называл свои танцы с банкой краски вокруг и внутри полотна, хорошо известные по фотографиям, *прямой живописью*. Художник работал без эскизов, утверждал, что вообще не обдумывал сюжет или композицию, считая, что жизнь уже дремлет в картине, ее нужно просто разбудить. Примерно так же, напомню, Микеланджело думал о мраморе.

В результате около 1950 года возникли масштабные полотна без центра и периферии, без каких-либо акцентов, в них живопись словно возникает сама собой, по всей поверхности. Кто-то захочет увидеть в картине «Один: номер 31» поднятую целину, кто-то – апокалипсис (см. илл. 37). Художник не подсказывает ровным счетом ничего. Прозорливее всех оказался критик Гарольд Розенберг. В 1952 году он опубликовал в журнале *ARTnews* статью под заголовком «Американские художники действия»[564]. Метод разбрызгивания краски по лежащему на полу или прикрепленному к стене холсту, которым пользовался Джексон Поллок, он назвал «живописью действия», action painting[565]. Традиционная картина рождалась из наброска, схваченного на лету замысла, concetot. Здесь же, рассуждал Розенберг, все наоборот: холст для Поллока – не место для воплощения замысла, но «дух», с помощью которого художник, преображая его поверхность красками, мыслит. Согласимся: парадокс. Холст как мыслящий организм? В чем же тогда роль художника? Зато, оказавшись внутри холста, говорил тогда художник, он понимал, что нужно делать. И парадоксальная «танцующая» живопись Поллока, и предложенное критиком меткое объяснение вошли в историю.

В той же группе художников, вышедших из горнила Великой депрессии и войны, осознав свою судьбоносную роль в искусстве США, выделяются художники и совсем иного склада. Глядя на монументальные, величественные в своем покое холсты Марка Ротко, ни о каком *действии* думать не хочется. Напротив, пристальный взгляд с близкого расстояния, в особенности на

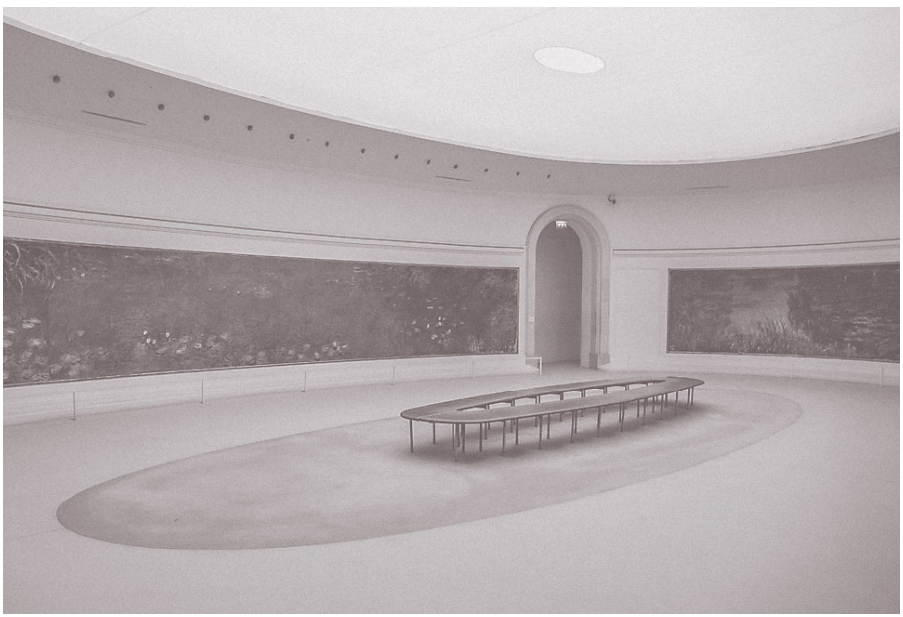
линии перехода от одного цветового поля к другому (илл. 150), подсказывает, что краска накладывалась здесь медленно, тонкими лессировками, с леонардовской неспешностью. Эта неспешность вводит зрителя внутрь картины не хуже, чем поллоковские брызги, но возникающая в результате медитация – совсем иного, космического, даже метафизического характера. Двухметровое поле холста у Стилла или Ньюмана закрыто завесой одного цвета, почти осязаемого в своей плотности. В него вклинивается вертикальная полоса, словно силовая линия, рассекающая пространство и одновременно будто вводящая раму внутрь картины, лишая ее главного: границы.



150. *Ротко М.* № 3 / № 13 (пурпурный, черный, зеленый на оранжевом). 1949 год. Нью-Йорк. Музей современного искусства

В хаосе Поллока можно следить за причудливым танцем капель и потоков краски и представлять себе хоть танцы индейцев на песке, которыми художник вдохновлялся. У Марка Ротко и Эда Рейнхардта нет даже этого, только *поле*. Но и ему, этому *полю*, умный современник нашел и название, и объяснение. В 1955 году Клемент Гринберг, признавая родство этих мастеров с «живописью действия», в эссе «Живопись по-американски»

окрестил их «художниками цветового поля», color field painters. В их полотнах, утверждал он, поверхность обрела новое дыхание, новую вибрацию. Их крупный формат помог цвету высвободить всю свою энергию и выплеснуть ее на зрителя с невиданной доселе силой. Неслучайно критик сравнил их не с кем-нибудь, а с великими колористами: Тёрнером и поздним Моне и его поздними панно «Кувшинки» (илл. 151), которыми нередко и не без оснований вдохновлялись приверженцы беспредметной живописи. Здесь уже дело не в беспредметности как таковой (Ротко не считал себя абстракционистом[566]), а в том, что картина вышла за собственные границы, парадоксальным образом она сохранила свое суверенное бытие, но подчинила себе пространство. Причем вышла исключительно с помощью цвета, и в этой работе цвета и света критик находил связь между своими героями и – Византией[567].



151. *Моне К.* Кувшинки. Серия полотен в музее Оранжери. 1920–1926 годы. Париж

Никогда еще цвет не обретал такой власти без помощи формы. Рейнхардт в 1957 году подкрепил эту невиданную прежде визуальную аскезу программным эссе в майском выпуске *ARTnews*, естественно, отказав всем предшествовавшим «измам» в праве на искусство из-за чрезмерной верности природе. Ротко, ненавидевший капитализм и общество потребления, в 1959 году согласился украсить серией масштабных холстов малый зал ресторана «Четыре времени года» в башне Сигрем, то есть ровно

на потребу капиталистам, – ради того, чтобы его полотна, наконец, получили единое пространство, которым могли бы полностью овладеть. Он мечтал об этом. Съездив в Европу во время напряженной работы, он нашел вдохновение как среди знакомых художников, так и на знаменитой микеланджеловской лестнице во флорентийской библиотеке Лауренциана. Действительно, в его картинах есть что-то от строгого величия этого места. Вернувшись в Нью-Йорк, он решил пообедать в роскошном ресторане и тут же отказался от контракта под вошедшим в историю предлогом: те, кто будет есть такую еду за такую цену, не станут смотреть на его картины. Десять лет спустя несговорчивый, все больше уходивший в себя художник подарил девять картин лондонской галерее «Тейт Модерн», где они, наконец, нашли *свое* пространство. 25 февраля 1970 года он покончил с собой.

* * *

Как можно было заметить, наш разговор часто требует вмешательства какихто высказываний современников. Литературность и словоохотливость изобразительного искусства в XX столетии – известный факт. Но он нуждается в понимании. Все крупные мастера высказывались и высказываются о традиции и собственном творчестве, то бравируя эрудицией, то призывая тени полузабытых предков в соратники, то утверждая собственное право на бессмертие. Поэты, писатели, критики описывали свои впечатления, дав древнему экфрасису новую жизнь. Например, когда читаешь, что около 1960 года думает по поводу современной картины французский поэт и эссеист Жак Одиберти, возникает ощущение, что хитросплетение его словес самой своей запутанностью схоже с этой картиной, конгениально ей, по сути, конечно, ничего в ней не объясняя. Даже перевод какого-нибудь его пассажа для переводчика – упражнение на грани возможного. Ясность словесного выражения давалась лишь лучшим знатокам масштаба Г. Рида, Кл. Гринберга, А. Барра, Г. Розенберга. И без них мы ничего не поймем.

Во многом эти словесные баталии и игры вокруг визуального связаны с медиапространством XX века, с возможностью распространения *сказанного* слова через разные средства коммуникации. Сыграли свою роль и масштабные «повороты» в гуманитарных науках, о которых я немного говорил в начале. Многие художники и архитекторы следили и следят за лингвистикой, психоанализом, феноменологией, антропологией,

семиотикой, визуальными исследованиями, зачитывались Леви-Стросом, Бартом, Эко, Лаканом, Деррида. После Второй мировой войны к прессе прибавилось телевидение: можно было смотреть на картины Матисса и на него самого, рассказывающего, что он ими «хотел сказать». Матисс, что называется, на экран не лез, это не было в его характере, но младшее поколение вполне воспользовалось новым средством общения с публикой. Конечно, художники заговорили о себе в Европе со времен Альберти, а в Китае говорили с первых веков нашей эры. Текст вообще соседствовал с изображением на протяжении тысячелетий, во всех развитых цивилизациях и вступал с ним в диалектические связи, то комментируя, то сбивая с толку, завораживая или обвиняя.

Когда в Европе возникла периодическая печать, в особенности в XIX столетии, судьбы искусства стали решаться не только в салонных спорах и трактатах, но и в журналах и газетах. Здесь «крестили» и реализм Курбе, и импрессионизм «отверженных». XX век вывел эти связи на новый уровень. Художникам пришлось отвечать на оценки знатоков и обывателей, оправдываться, доказывать, что они вообще художники, а не проходимцы, выдавать сентенции философского свойства, по поводу и без него, сентенции, которые теперь кочуют между биографиями, монографиями и статьями в «Википедии». Со всеми этими заявлениями, где-то кем-то зафиксированными, переиначенными, более или менее удачно переведенными с языка оригинала, нужно быть очень аккуратными, если мы действительно хотим дойти до сути. Разного рода высказываний об искусстве стало столько, что их собирают в антологии и по ним пишут историю все того же *изобразительного*, а не *словесного* искусства[568].

Если новорожденное искусствознание эпохи авангарда искало методы и язык описания и анализа памятников прошлого, то создатели памятников настоящего, не дожидаясь помощи профессуры, учились разъяснять широкой публике, что они ищут. Отсюда – хлесткие манифесты, отсюда – трактаты, лекции, стихи Кандинского и Малевича, выступления, письма, дневники Пауля Клее. Венский «Сецессион» во главе с Густавом Климтом обращался к миру не только выставками в специально построенном здании, но и на страницах иллюстрированного журнала *Ver sacrum* («Священная весна»). Футуристы до войны публиковали журнал с «терпким» названием *Lacerba*. Тео ван Дусбург, Пит Мондриан и их соратники продвигали идеи неопластицизма в журнале *De Stijl* («Стиль»), выходившем в Брюсселе в 1917–1931 годах. В 1923–1932 годах Курт Швиттерс

издавал *Merz*, журнал дадаистского толка. В 1920 году художники Амеде Озанфан и Шарль-Эдуар Жаннере начали издавать журнал *L'esprit nouveau* («Новый дух»). Второй из них обратился к «господам архитекторам», одновременно открывая им новую эстетику машины и напоминая вечные законы зодчества. Он решил подписываться именем Le Corbusier.

После Второй мировой войны Жорж Матьё, в зрелом возрасте пришедший в искусство, выступил одновременно и как художник, и как мыслитель. В одной небольшой статье, «От Аристотеля до лирической абстракции» (журнал *L'Oeil*, май 1959 г.), он мог, например, рассмотреть путь европейской цивилизации от идеального – к реальному, от реального – к абстрактному, от абстрактного – к возможному. Крах «классических ценностей» в искусстве он, естественно, объяснял крахом всех традиционных космологических координат, неевклидовой геометрией, теорией относительности, а заодно – теорией игр в экономическом поведении, предложенной в 1947 году Джоном фон Нейманом и Оскаром Моргенштерном. Художник, представитель «лирического абстракционизма», резонно видел в последней одно из величайших открытий современности. Как открытия, так и потери, рассуждал он, сделали возможными разрыв с картезианским рационализмом и новый выход в трансцендентное.

Рассмотрим одну из конкретных коллизий изобразительного искусства и теоретической, дискурсивной мысли, сыгравшую известную роль в культуре XX столетия. 20 февраля 1909 года добропорядочные французские буржуа были шокированы небольшой передовицей под названием «Futurisme» в левой колонке газеты *Le Figaro*, подписанной итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти. Об этом тридцатидвухлетнем денди и богаче в Париже уже кое-что слышали: в 1898 году его «Старых моряков» декламировала сама Сара Бернар. Позаимствовав у «Манифеста Коммунистической партии» нумерацию параграфов, чтобы они лучше врезались в сознание читателей, итальянец на очень выразительном французском, тогда еще главном языке культуры, убеждал читателей, что гоночный автомобиль, с его трубами и ревущим мотором, прекраснее Ники Самофракийской, что война – лучшая гигиена планеты, что женщины достойны только презрения, что пора сжечь все музеи. Литературе, до сих пор воспевавшей задумчивый покой, экстаз и сон, он противопоставил гимн агрессии, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, пощечину и удар кулака. И весь этот бунт, завершал он свою тираду о рождении футуризма, – ради того, чтобы спасти

его родную Италию от гангрены: профессоров, археологов, гидов и антикваров, от старьевщиков и музеев – этих кладбищ, на которых «тела мрачно касаются друг друга, не заводя знакомства»[569].

Маринетти провозгласил рождение нового движения в самой консервативной газете культурной Европы, одним этим жестом расставив акценты. Он использовал некоторые приемы политиков, испытанные поколениями: «Манифест Коммунистической партии» тоже написан очень выразительным, не чуждым апокалиптическому, языком. Стиль первого манифеста футуризма очень напряженный, эпатажный, хулиганский, не говоря уже о его содержании. Но он ни в коем случае не вульгарный. Он понятен читателю, к которому обращается. Он возмущал читателя, но не давал перевести взгляд или перевернуть страницу. Оратор добился своего. Но у его таких же молодых соратников – художников Джакомо Балла, Карло Карра́, Луиджи Рассоло, Джино Северини – ни программы действий, ни языка на самом деле еще не было. Их первые жанровые работы и пейзажи ничем не предвещали какое бы то ни было будущее, тем более – ниспровержение прошлого.

Тем не менее важность манифеста нельзя отрицать: он ввел в историю искусства удар кулака, насмешку, пощечину, провокацию[570]. «Гармония», «грация», «хороший вкус» стали ругательными словами. Футуристы вдохновились идеями своего лидера и год за годом публиковали новые тексты, развивая сформулированные однажды идеи. Когда началась война, они, как и многие, с энтузиазмом пошли на фронт: Балла и Сант-Элия погибли. Дело не в том, что футуризм был подхвачен революционными движениями в Италии и России (Маринетти поддержал Муссолини, Маяковский – Ленина). Важнее то, что новое в искусстве отныне искало агрессивного, провокационного выражения, даже если никто не воздавал скорости такого культа, как футуристы.

Балла оживляет мертвый предмет, например, заставляет бутылку «развиваться в пространстве». Джино Северини заполняет танцем своей «Танцовщицы в синем» буквально все полотно, а в складках платья с видимой легкостью разбрасывает бисерную россыпь, превратившую то, что осталось от фигуры, в вихрь. Цельная форма у футуристов, будь то тело или предмет, словно разбита вдребезги для того, чтобы заполнить своим движением все вокруг. Карло Карра́ называл это какофонией проекций, тонов и цветов и в ней видел саму жизнь. Чтобы предъявить то, что телу присуще как функция, но им самим не является, футуристы растворяют тело в краске, расплавляют в

бронзе, расщепляют видимую форму, иногда сохраняя ее пластические координаты, иногда полностью от них абстрагируясь. По этому пути шли многие авангардисты, всмотревшиеся в Сезанна. Расщепление формы, приведшее тогда к беспредметному изображению, было, конечно, тоже ее художественным анализом, то есть выстраиванием, а не уничтожением. Но эта форма уже не нуждалась в уподоблении действительности.

Молодой художник Робер Делоне очень любил Эйфелеву башню, к которой Париж привыкал с 1889 года. В 1910 году он взялся за серию картин, ей посвященных. Трехсотметровая железная конструкция оказалась неподвластной классическим приемам живописцев. Итальянская перспектива делала ее слишком тонкой, реализм – слишком маленькой. Тогда художник решил изобразить ее и окружающую османовскую застройку с десяти точек зрения на одном полотне. Эффект оказался по-своему убедительным: расчленение тела башни вернуло ее небу, тому самому парижскому небу, ради которого belle époque простила башне ее существование. Вполне вероятно, что невольным соучастником этого открытия стал писатель Блез Сандрар, оказавшийся с переломом в соседней с башней гостинице: художник приходил к другу каждый день с блокнотом, а иногда и с красками. Но было, конечно, и влияние опыта Сёра и пуантилизма, и цветовой теории химика Мишеля Эжена Шеврёля, в столетнем возрасте с восторгом наблюдавшего за строительством башни из своей кареты. Выведенный им закон одновременного контраста цветов (1839) оказал влияние уже на колористов XIX века, на пуантилистов и на их наследников – авангардистов.

Делоне сделал чистый цвет средством передачи опыта технического общества. В 1912 году он решился сделать свою «фрагментированную радугу»[571] одновременно темой и «каркасом» композиции, закрывшись в мастерской и изучая через фильтры солнечный луч, пробивавшийся сквозь отверстие в ставнях. На столе лежала толстенная книга Шеврёля «О законе мгновенного контраста цветов и о распределении цветных предметов, рассмотренных согласно этому закону в его связях с живописью». Так возникли его «мгновенные окна». На некоторых при желании можно различить силуэт все той же башни. Но дело, конечно, не в узнаваемом профиле. Его жена, одесситка Соня, урожденная Терк, тогда же изобразила Транссиб на длинной вертикальной доске, разукрасив ее сильными мазками чистых цветов всего спектра, превратив знаменитую железнодорожную магистраль в радугу. А справа шел текст поэмы Сандрара,

рассказывающий о том, как он путешествует с проституткой Жанночкой с Дальнего Востока через Северный полюс в Париж.

25 июля 1909 года Луи Блерио пересек Ла-Манш на моноплане «Блерио XI». Пять лет спустя Робер Делоне посвятил этому подвигу не менее революционное полотно: «В честь Блерио», 2,5 × 2,51 метра (илл. 152). Этот оммаж, как нетрудно догадаться, был не первым – Франция воздала пилоту все необходимые почести, в том числе в живописи. Но в историю вошел именно этот гимн. В красочном калейдоскопе различимы вездесущая башня, мост, пропеллер, вроде бы крылья, шасси, фигурки механиков, два самолета в небе, включая биплан братьев Райт (еще один оммаж), и – множество находящих друг на друга концентрических светящихся дисков, больших и малых. Несомненный успех технического гения и личной смелости пилота дал художнику повод поведать о нем миру на принципиально новом языке, том самом, который мы сегодня слишком легко называем *абстракцией*. Каким еще словом описать эти круги? Сами по себе они ничего не изображают, но мы чувствуем в них рокот мотора – и расщепленный свет солнца, воздух, атмосферу, побежденную машиной и человеком. Сравнение с «Динамизмом футболиста» Умберто Боччони напрашивается само собой, как по формату, так и по гамме, а это значит, что дело не в этикетках.

152. *Делоне Р.* В честь Блерио. 1914 год. Базель. Художественный музей

К расщеплению формы шли многие, едва ли не все авангардно настроенные художники. Пикассо одним из первых принялся за тело и лицо, сначала женское, в «Авиньонских девицах» и портретах Фернанды Оливье и Гертруды Стайн, затем, в 1910 году, мужское, взяв за модель своих меценатов – Амбруаза Воллара и Даниэля-Анри Канвейлера. Когда Гертруда Стайн увидела у него «Авиньонских девиц», она записала свое впечатление: «Каждый шедевр приходит в мир, неся в себе толику безобразия. Это безобразие – знак мастера, позволяющий ему сказать по-новому что-то новое»[572]. Эта умная американская писательница в данном случае оказалась дальновиднее даже Гийома Аполлинера и Жоржа Брака, которым картина не приглянулась. Портрет Воллара, сейчас хранящийся в московском ГМИИ, показывали в его галерее на улице Лафитт. Рассказывали, что мальчуган, который часто заходил туда с отцом, воскликнул: «Ой, это же Вуаяр!». В этой непереводимой игре смыслов в речи

ребенка раскрыта загадка: узнать в *таком* портрете почтенного заказчика и взрослому было непросто, зато ребенок его таки узнал, разглядел, а фамилию связал с глаголом voir, «смотреть», а заодно научил взрослых смотреть и видеть. Сегодня, сравнивая изображения Воллара кисти других крупных мастеров того времени, включая Сезанна, уже можно констатировать, что в анализе неординарной личности всем знакомого коллекционера Пикассо пошел дальше современников. Разделив фигуру на сегменты, словно увиденные с разных точек зрения, выделив ключевые черты, словно теги в тексте, он снова собрал их в образ, слившийся Сократа и силена, образ одновременно слегка насмешливый по отношению к модели, но и не лишенный лирической теплоты. В Канвейлере («Портрет Даниэля-Анри Канвейлера», Чикаго, Институт искусств) современник узнавал челку, тонкие усы, длинный нос, сложенные изящные руки. Мягкая серо-бежевая гамма и игра светотени создают впечатление рельефной резьбы – но не объема. Даже плоскости растворяются у нас на глазах.

Боччони и другие футуристы нечасто брались за портреты, они разделили на составляющие элементы тело и природу ради того, чтобы изобразить движение. Их цель была в том, чтобы понятие пространства слить с понятием времени воедино как в живописи, так и в скульптуре. Пикассо сделал то же, чтобы выразить индивидуальный характер, причем людей, хорошо всем знакомых в мире искусства, людей, от которых сам он зависел. Жанр, едва ли не больше всех других основывавшийся на мимесисе, получил абсолютно новый язык, и констатировал этот факт на письме сам Канвейлер, одним из первых проанализировавший кубизм как явление. Влияние пуантилизма и различных форм дивизионизма на ранний кубизм очевидно. Но есть и еще одна деталь. В 1906 году в Париже проходила масштабная выставка русского искусства, от иконы до современности, «Два века русской живописи и скульптуры». Отдельный зал был посвящен Михаилу Врубелю, тогда уже безнадежно больному и ослепшему. По свидетельству художника Сергея Судейкина, там часто можно было видеть сосредоточенного молодого человека. Его звали Пикассо. Значит, когда неповторимый «кристаллический» стиль Врубеля, его демонов и его портреты числят в предтечах кубизма, это, по мнению искусствоведа Михаила Алленова, не лишено оснований[573].

* * *

Многое в традиционных техниках и жанрах держалось на привязанности к материалам, считавшимся достойными воплощать высокие помыслы художников. Мы уже на нескольких примерах видели, что авангард и в этом вопросе сознательно шел напролом. Хулио Гонсалес во время Первой мировой войны хорошо овладел автогеном, работая на заводах «Рено». Вся его пластика межвоенных лет создана с помощью этого аппарата из листов железа. Американец Александр Колдер плел свои «мобили» из проволоки и наделял их «кинетической» энергией то с помощью электричества (которое можно было включить в нужный момент), то давая им развеваться на ветру. Постепенно от настольных поделок он перешел ко вполне монументальным масштабам на лоне природы (илл. 153). Такими же конструкторами и инженерами стали Певзнер и Габо, Жан Тэнгли и Дэвид Смит[574]. Сегодня хороший скульптор чуть ли не по определению должен быть и знающим сварщиком, и электриком. Кубисты стали вклеивать в свои картины обрывки газет, словно что-то подсказывая заголовками и фрагментами текста, давая слову – новую свободу.

153. *Колдер А.* Мобиль «Дерево». 1966 год. Риэн. Фонд Бейелер

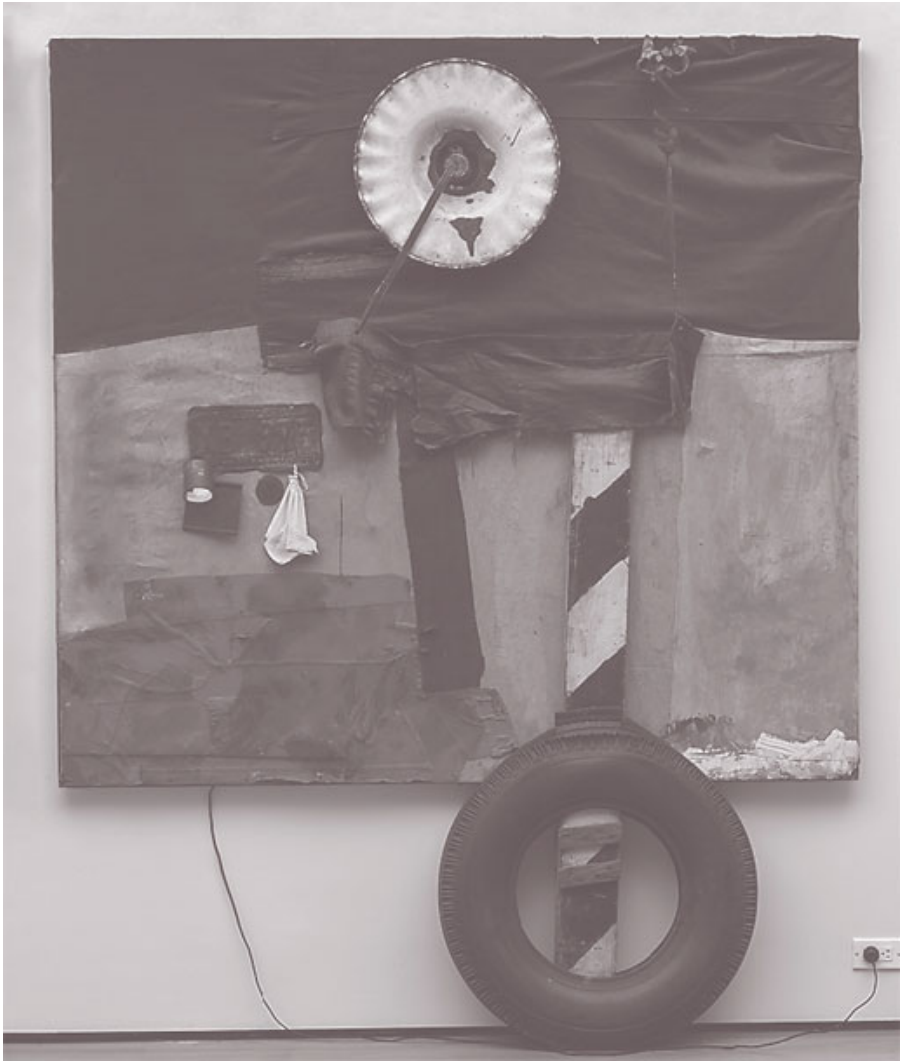
Выпускник художественных школ Ганновера и Дрездена Курт

Швиттерс под влиянием синтетического кубизма в 1917 году принялся создавать композиции из макулатуры, этикеток, билетов, пуговиц, обломков древесины, металла, резины, иногда раскрашивая их. Однажды ему попался на глаза оборванный заголовок, в котором фигурировало слово «Kommerz», но первого слога не хватало: он назвал свой стиль Merz. Нагромождение любого хлама по его, художника, прихоти, в любом жанре, от детского альбома до собственного дома в Ганновере, он объявил своим достижением, потому что, как гласит его самый известный – и по-своему симптоматичный – афоризм, любой плевок художника – уже искусство. Так родился *коллаж*. Пьеро Мандзони пошел еще дальше. Он считал произведением искусства самого художника, его тело и, следовательно, то, что от тела остается или из него исходит. В 1961 году он смастерил девяносто консервных банок диаметром шесть сантиметров, наполненных его собственными экскрементами, подписанных, датированных, пронумерованных, с указанием веса нетто, но без срока годности. На этикетке значилось «Дерьмо художника» на четырех языках. В 1963 году двадцатидевятилетнего художника не стало, банки резко выросли в цене, в 2010-е годы редкие экземпляры уходили по сто-двести тысяч евро за штуку.

У дадаистов, этих возмутителей всякого покоя и врагов красивости, ассамбляж с использованием грубых материалов был формой насмешки. Но она была лишь опцией, не правилом. Современный индийский мастер Субодх Гупта, помимо уже давно традиционной утвари и посуды, использует в своих инсталляциях коровий помет, но это не пощечина, а дань родине, потому что корова в Индии – не просто священное животное в обыденном, привычном для европейца смысле слова. Альберто Бурри во время Второй мировой войны и после ее окончания сшивал грубой ниткой куски рваной мешковины в кажущемся нам произвольным порядке, натягивал это шитье на подрамник и давал получившемуся название, например, «Мешок» (илл. 154). В 1940-е годы он осел в Риме, и слава пришла к нему быстро, потому что из этого фронтового увлечения он создал самобытный стиль. Согласимся, в нем есть что-то созвучное с итальянским неореализмом, родившимся на тех же римских улицах, где Бурри собирал мусор. По другую сторону океана, в Нью-Йорке, Роберт Раушенберг перешел от абстракций на тему белого на белом и черного на черном к странным коллажам из обрывков старых фотографий, тряпок, маек, иногда подкрашенных маслом (илл. 155). Тем самым он стремился пробить брешь, разделявшую живопись и реальность. И одновременно сделал первый шаг к поп-арту: у его бойфренда Джаспера Джонса в дело пошли и

банки от эля, и флаг США, приснившийся ему в 1954 году (находится в Метрополитен-музее), у Энди Уорхола – бутылки из-под кока-колы, банки из-под консервированного томатного супа, плакаты с обворожительной Мэрилин Монро и искрометным Элвисом Пресли.

154. *Бурри А.* Мешок. 1951 год. Тель-Авив. Художественный музей



155. *Раушенберг Р.* Прыжок первого приземления. Коллаж. 1961 год. Нью-Йорк. Музей современного искусства

Тогда же, но во Франции, Роже Бисьер вместе с женой сшивал из тряпья настоящие проникнутые поэзией полотна, на которых сияло солнце, над старым собором вставала луна, куда-то плыли аргонавты. Смешивая желток с маслом, он заставлял краски сиять, превращая грязь в золото, словно алхимик. Непритязательность к материи здесь, скорее, от скромности трудяги. В его работах есть что-то от детской наивности и кажущейся простоты Пауля Клее, тоже использовавшего лишь дешевые материалы, что-то от *mana*, традиционной одежды народов Океании, что-то от витражей с их свинцовыми прожилками, обрамляющими потоки разноцветного света. Как

многие авангардисты, он не любил «шедевры», и «изготовители шедевров», как он выражался, никогда не были ему близки. Но это не помешало Бисьеру написать несколько вдумчивых книг об Энгре, Коро и Сёра и назвать одну из лучших своих абстрактных работ «Оммаж Анджелико» (1949): желтый, интенсивная лазурь, белый и яркий оранжевый, обрамленные золотой каймой, будто рамой алтарного ретабля, выступили здесь метафорами образа великого мастера Кватроченто.

Создание искусства из любого хлама (в прямом, а не переносном смысле), естественно, шокировало и продолжает шокировать по сей день всякого, кто предпочитает классическое искусство. Но тогда ничуть не меньше его должны шокировать и поэзия XX века, впустившая в себя похабщину и расчленение трупов в морге (у Готфрида Бенна), и проза, усыпанная уличным жаргоном и бранью (например, у Луи-Фердинанда Селина). Вспомним также, что литература тех лет сделала возможным и роман, фактически лишенный сюжета и фабулы, причем роман масштаба «Волшебной горы», «Улисса» и «В поисках утраченного времени».

Художник утверждал свое суверенное право как на создание произведения, так и на его судьбу. В 1948 году пожилой французский экспрессионист Жорж Руо после долгой тяжбы отсудил у наследников Амбруаза Воллара сотни своих полотен, которые считал незаконченными, – и сжег триста пятнадцать из них в присутствии судебного распорядителя. Он устроил это «аутодафе» не в состоянии аффекта, но вполне сознательно: произведение начинается и заканчивается там и тогда, где и когда этого хочет автор. Мы уже сталкивались с таким ходом мысли в другие эпохи. 5 октября 2018 года картина Бэнкси «Девочка с воздушным шаром» была разрезана встроенным в раму шредером во время аукциона «Сотбис», как только была продана за один миллион сорок тысяч фунтов стерлингов. В аккаунте в одной из социальных сетей художник прокомментировал это, пародируя язык аукционистов: «Going, going, gone» («Уходит, уходит, ушло»).

Это недавнее «концептуальное событие» – образец успешного хеппенинга, кстати, поднявшего и цену недорезанной (сознательно!) картины, но его корни уходят в прошлое. В историю искусства этот термин ввел американец Аллан Капроу в 1959 году. Но уже у дадаистов и сюрреалистов многое вкладывалось не только в изображение как таковое, а в то, как оно предъявлялось публике, то есть в перформанс. Дали даже превратил в спектакль всю свою жизнь, и ему многие подражали, понимая, что за всеми его выходками стоит крупный художник и

мыслитель. Профессиональный тренер по дзюдо Ив Кляйн в 1960 году прославился представлением, во время которого обмазывал обнаженных девушек изобретенной им темно-синей краской, запатентованной как IKB (International Klein Blue) и действительно удивительной, а те, следуя его указаниям, прислонялись к развешанным на стене листам белой бумаги, словно живые кисти. Результат: масштабная «Антропометрия синей эпохи», ныне – в парижском Музее современного искусства, и рождение очередного движения – нового реализма. Действительно, что может быть реальнее, чем *такие* «живые кисти»? Однако всего лишь два года спустя в Каннах показали фильм о Кляйне, и содержание ленты так его расстроило, что привело к серии сердечных приступов. В тридцать четыре года его не стало.

Вскоре после войны художник и скульптор Лучо Фонтана ратовал, как и многие до него, за *пространственное искусство*, то есть за очередной «прорыв». Он мечтал открыть пространство, создать для искусства новое измерение, слить его с космосом, неким бесконечным космосом, который простирается по ту сторону плоской поверхности изображения. И в том же 1948 году, когда Руо устроил пожар, Фонтана стал дырявить свои абстрактные холсты, рассуждая о том, что за этими дырами нас ждет новая свобода, причем не только она, но и долгожданный «конец искусства». Футуристом или поклонником Малевича он не был – просто повторял устойчивую идиому своего столетия. Вскоре отверстия сменились порезами, а абстрактные композиции – просто закрашенным маслом «фоном» для этих самых порезов. Удары ножа по собственным произведениям стали своеобразной драматической подписью мастера, таким же знаком его присутствия внутри произведения, как когда-то башмаки и стулья Ван Гога.

Не всем понравилась очередная провокация. Однако в 1962 году Ирис Клерт развесила «израненные» холсты Фонтаны под расписанным Тьеполо потолком в венецианском палаццо Пападополи, и успех ее альтернативному биеннале был обеспечен. Такое парадоксальное на первый взгляд сопоставление максимально традиционного с ультрасовременным прижилось. Нам же эта история, одна среди множества, подсказывает, что никто не пишет по чистой доске, что культура – всегда палимпсест. Важно понимать, что самые неожиданные открытия художников Новейшего времени всегда возникают в диалоге с классическим наследием, что все их громкие заявления о том, что пора *наконец* покончить с музеями, с рафаэлями, с красотой, с искусством, ставшие банальностью уже к 1960-м годам, весь этот

«скандал» тоже был и останется диалогом между прошлым и будущим.

* * *

В 1962 году молодой медиевист Умберто Эко, анализируя современную культуру как систему коммуникации, констатировал, что в современном искусстве то, что кажется беспорядком по отношению ко всему, что ему предшествовало, является порядком в параметрах нового дискурса. «Если классическое искусство, – пишет он в наделавшем тогда шума «Открытом произведении», – реагировало на условный порядок в четко очерченных границах, то одна из основных характеристик современного искусства в том, что оно все время полагает в высшей степени “невероятный” порядок по отношению к тому порядку, от которого оно отталкивается»[575]. Классическое искусство развивалось в одной «языковой системе», современное – создает новую систему, с новыми законами. На самом деле, продолжает он, нужно говорить не о новой системе, но о постоянном движении маятника, в котором старая система то отбрасывается, то сохраняется.

Если ввести абсолютно новую систему, дискурс прекратит коммуникацию. Между тем та же action painting Поллока обращается к зрителю, а не зациклена на самой себе. Кишение точек, линий и «клякс» втягивает в себя, ведет за собой взгляд, давая волю бесконечным интерпретациям, если зритель вообще готов задуматься и интерпретировать. Но оно, это кишение, также протоколирует жест художника, а у жеста есть пространственно-временные координаты, они зафиксированы живописью, как всякое значение – соответствующим знаком. Не подражая природе, такая живопись берет на себя ее роль – и обретает ее свободу.

В Средние века природа, и вообще всякая эмпирическая данность, всё видимое и слышимое, осмыслялись как знак, зеркало, след присутствия божества в тварном мире, воплощение изначального замысла Ума, переданного человеку как венцу творения в качестве наставления. Мир вокруг человека призван был служить спасению его души, возвращению в лоно Отца. Эта средневековая метафизика, казалось бы, максимально далека от нашего времени. И все же она, справедливо считает Эко, может дать ключ к прочтению того же Поллока. Рискну продолжить: вовсе не только его. «Неформальное» (у Эко – субстантивированное прилагательное с большой буквы: Informale)

отвергает классические формы вещей в их однозначной узнаваемости, но оно не отказывается от формы как основного условия коммуникации. У художника было намерение что-то сказать зрителю, зритель воспринимает это послание. Очевидно, что каждый из нас прочтет его по-своему, по мере желания, способности, знакомства с тем самым «Неформальным», наконец, под настроение. Но это послание – всегда «открытое произведение», opera aperta, в том смысле, что оно изначально открыто для разных истолкований. Эта открытость – залог того, что перед нами именно произведение искусства. И это позволило искусству XX века пересмотреть саму суть художественной формы: из чего-то уникального, однозначного, указующего, свидетельствующего она превратилась в поле возможностей, в *очевидное невероятное*. Но не исчезла. Только признание этого простого факта позволит нам приблизиться к пониманию того искусства, которое одновременно так близко и так далеко от нас.

Как говорили в 1943 году Марк Ротко и Адольф Готлиб, «для нас искусство – приключение, неведомая земля, открыть которую дано лишь тем, кто готов рисковать». Не стоит бояться приключений.

# Список иллюстраций

[1.] *Пьетро Пиффетти.* Письменный стол. 1741 год. Шпон ценных пород дерева, инкрустация слоновой костью. Венеция. Зал Ладзарини дворца Ка-Реццонико. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

[2.] *Питер Пауль Рубенс.* Три грации. 1630–1635 годы. Масло, холст. 221 × 181 см. Мадрид. Национальный музей Прадо. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Graces,_by_Peter_Paul_Rubens,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg.

[3.] *Рафаэль Санти.* Три грации. 1503–1505 годы. Масло, дерево. 17 × 17 см. Замок-усадьба Шантийи. Музей Конде. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphaël_-_Les_Trois_Grâces_-_Google_Art_Project_2.jpg.

[4.] *Квентин Массейс.* Уродливая герцогиня. Около 1513 года. Масло, дерево. 64,2 × 45,4 см. Лондон. Национальная галерея. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Matsys_-_A_Grotesque_old_woman.jpg.

[5.] Палитра Винсента Ван Гога. Амстердам. Музей Ван Гога. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh's_Palette.jpg. Фотограф Dennis Jarvis.

[6.] Гуаньинь в царственном покое. Середина XIII века. Дерево, каолин, следы полихромии. Китай, династия Южная Сун. Сейчас: Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[7.] Индуистский храмовый комплекс Шивы Бантеайсрей («Цитадель женщины») в районе Ангкора. Завершен в 967 году. Камбоджа, провинция Сиемреап. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

[8.] Фрагмент зала Египетского музея. Турин. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

[9.] Музей невинности. Стамбул. Фотография Олега Воскобойникова. 2020 год.

[10.] *Леонардо да Винчи.* Поклонение волхвов. 1481 год. Масло, деревянная доска, покрытая жирной темперой. 243 × 246 см. Неоконченный алтарный образ по заказу монахов из монастыря Сан-Донато-а-Скопето. Флоренция. Галерея Уффици. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

[11.] Древнеегипетская косметическая ложка. XIV век до н.э. Слоновая кость, дерево. Париж. Музей Лувра. Фотография Олега Воскобойникова. 2010 год.

[12.] *Джованни Паоло Паннини.* Картинная галерея с видами современного Рима. 1757 год. Масло, холст. 172,1 × 233,0 см. Бостон. Музей изящных искусств. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[13.] *Грисволд Дж.Ф.* Грубияны, спускающиеся по лестнице (час пик в метро). Карикатура на картину М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», опубликованная в газете *The New York Evening Sun* 20 марта 1913 года. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rude_Descending_a_Staircase.jpg.

[14.] Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Экспозиция супрематических работ Казимира Малевича. Петроград. 1915 год. Фотограф неизвестен. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg.

[15.] Нэцкэ. Датировка не ясна. Слоновая кость. Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[16.] Цуба «Пять мудрецов». Эпоха Эдо или Мэйдзи (1615–1912 гг.), стиль Китагавы Сотэна (рубеж XVII–XVIII вв.). Выполнена в технике марубори. Сталь, позолота. Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[17.] Лоосхаус. Архитектор Адольф Лоос. 1909 год. Вена. Площадь Михаэльсплац. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looshaus_Michaelerplatz.JPG. Фотограф Thomas Ledl.

[18.] Пиксида аль-Мугиры. 357 год Хиджры (968 год). Слоновая кость. Париж. Музей Лувра. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

[19.] Купол зала Абенсеррахов во дворце Львов. Середина XV века. Архитектурно-парковый ансамбль Альгамбра в Гранаде. Андалусия. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abencerrajes.jpg. Фотограф jvwpc.

[20.] Фрагмент храмового комплекса Кхаджурахо. Западная группа. X век. Индия, штат Мадхья-Прадеш. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Western_group_of_temples_khajuraho_40.jpg. Фотограф CR Pushpa.

[21.] Резная мраморная решетка (джали) в окне мавзолея шейха Салима Чишти. 1580–1581 годы. Храмовый комплекс Великих Моголов в городе Фатехпур-Сикри. Индия, штат Уттар-Прадеш. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salim_Chishti_Tomb-2.jpg. Фотограф User:Dcastor.

[1] *Пьетро Пиффетти.* Письменный стол. 1741 год. Шпон ценных пород дерева, инкрустация слоновой костью. Венеция. Зал Ладзарини дворца Ка-Реццонико. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

[2] *Питер Пауль Рубенс.* Три грации. 1630–1635 годы. Масло, холст. 221 × 181 см. Мадрид. Национальный музей Прадо. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Graces,_by_Peter_Paul_Rubens,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg.

[3] *Рафаэль Санти.* Три грации. 1503–1505 годы. Масло, дерево. 17 × 17 см. Замок-усадьба Шантийи. Музей Конде. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphaël_-_Les_Trois_Grâces_-_Google_Art_Project_2.jpg.

[4] *Квентин Массейс.* Уродливая герцогиня. Около 1513 года. Масло, дерево. 64,2 × 45,4 см. Лондон. Национальная галерея. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Matsys_-_A_Grotesque_old_woman.jpg.

[5] Палитра Винсента Ван Гога. Амстердам. Музей Ван Гога. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh's_Palette.jpg. Фотограф Dennis Jarvis.

[6] Гуаньинь в царственном покое. Середина XIII века. Дерево, каолин, следы полихромии. Китай, династия Южная Сун. Сейчас: Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[7] Индуистский храмовый комплекс Шивы Бантеайсрей («Цитадель женщины») в районе Ангкора. Завершен в 967 году. Камбоджа, провинция Сиемреап. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

[8] Фрагмент зала Египетского музея. Турин. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

[9] Музей невинности. Стамбул. Фотография Олега Воскобойникова. 2020 год.

[10] *Леонардо да Винчи.* Поклонение волхвов. 1481 год. Масло, деревянная доска, покрытая жирной темперой. 243 × 246 см. Неоконченный алтарный образ по заказу монахов из монастыря Сан-Донато-а-Скопето. Флоренция. Галерея Уффици. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

[11] Древнеегипетская косметическая ложка. XIV век до н.э. Слоновая кость, дерево. Париж. Музей Лувра. Фотография Олега Воскобойникова. 2010 год.

[12] *Джованни Паоло Паннини.* Картинная галерея с видами современного Рима. 1757 год. Масло, холст. 172,1 × 233,0 см. Бостон. Музей изящных искусств. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[13] *Гриволд Дж.Ф.* Грубияны, спускающиеся по лестнице (час пик в метро). Карикатура на картину М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», опубликованная в газете *The New York Evening Sun* 20 марта 1913 года. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rude_Descending_a_Staircase.jpg.

[14] Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Экспозиция супрематических работ Казимира Малевича. Петроград. 1915 год. Фотограф неизвестен. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg.

[15] Нэцкэ. Датировка не ясна. Слоновая кость. Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[16] Цуба «Пять мудрецов». Эпоха Эдо или Мэйдзи (1615–1912 гг.), стиль Китагавы Сотэна (рубеж XVII–XVIII вв.). Выполнена в технике марубори. Сталь, позолота. Принстон. Художественный музей Принстонского университета. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

[17] Лооскаус. Архитектор Адольф Лоос. 1909 год. Вена. Площадь Михаэльсплац. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looshaus_Michaelerplatz.JPG. Фотограф Thomas Ledl.

[18] Пиксида аль-Мугиры. 357 год Хиджры (968 год). Слоновая кость. Париж. Музей Лувра. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

[19] Купол зала Абенсеррахов во дворце Львов. Середина XV века. Архитектурно-парковый ансамбль Альгамбра в Гранаде. Андалусия. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abencerrajes.jpg. Фотограф jvwpc.

[20] Фрагмент храмового комплекса Кхаджурахо. Западная группа. X век. Индия, штат Мадхья-Прадеш. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Western_group_of_temples_khajuraho_40.jpg. Фотограф CR Pushpa.

[21] Резная мраморная решетка (джали) в окне мавзолея шейха Салима Чишти. 1580–1581 годы. Храмовый комплекс Великих Моголов в городе Фатехпур-Сикри. Индия, штат Уттар-Прадеш. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salim_Chishti_Tomb-2.jpg. Фотограф User:Dcastor.

44. *Джордж Стаббс.* Уистлджекет. 1762 год. Масло, холст. 292 × 264 см. Лондон. Национальная галерея. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Whistlejacket_by_George_Stubbs_edit.jpg.

45. *Пабло Пикассо.* Гернika. 1937 год. Масло, холст. 349 × 776 см. Изначально: испанский павильон. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Мадрид. Национальный музей «Центр искусств королевы Софии». © Succession Picasso 2022

46. Четыре всадника Апокалипсиса. Миниатюра из рукописи «Апокалипсис Сен-Севера» Беата Льебанского. Лист 108об — 109л. 1047 год. Середина XI века. Юго-Западная Франция. Сейчас: Париж. Национальная библиотека Франции. Рукопись BnF lat. 8878. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ApocalypseStSeverFol108v109r4Horsemen.jpg.

47. *Рауль Дюфи.* Фея электричества. Фрагмент панно. 1937 год. Масло, фанера. 10 × 62,4 м. Изначально: павильон электроэнергии. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Париж. Музей современного искусства. URL: https://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/la-fee-electricite. Фотограф Kleinefenn.

48. *Жозеп Мария Серт.* Святая Тереза Иисуса участвует в Испанской гражданской войне. 1937 год. Холст, масло. Изначально: павильон Святого Престола. Париж. Всемирная выставка искусств и техники. Сейчас: Мадрид. Национальный музей «Центр искусств королевы Софии». URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sert_5_MNCARS.jpg.

49. *Тоса Мицуоки.* Иллюстрация к главе 34 «Повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу. Вторая половина XVII века. Цветная бумага, чернила, золото. 154,6 × 359,7 см. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kashiwagi,_Genji_monogatari,_Tosa_Mitsuoki.jpg.

50. *Карл Шпицвег.* Английские туристы в римской Кампании. Около 1835 года. Масло, бумага, наклеенная на картон. 40 × 50 см. Берлин. Старая национальная галерея. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Spitzweg_047.jpg.

51. *Джованни Баттиста Пиранези.* Храм Геркулеса в городе Кори, в десяти милях от Веллетри. Лист 91 из цикла офортов «Виды Рима». Римское издание 1769 года. Состояние I/IV. Фотография Олега Воскобойникова. 2021 год.

52. Фигуры воинов из Риаче. V век до н.э. Бронза. Высота 197 см. Обнаружены в 1972 году. Реджо-ди-Калабрия. Национальный музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2010 год.

53. Палаццо дель Те близ Мантуи. Детали внешнего убранства (вверху — фрагмент окна, внизу — фрагмент фриза). Архитектор Джулио Романо. 1524–1534 годы. Фотография Олега Воскобойникова. 2017 год.

54. *Джулио Романо.* Роспись зала Гигантов в палаццо дель Те близ Мантуи. 1524–1534 годы. Фотография Олега Воскобойникова. 2017 год.

55. Башня Глориес: вид с холма Тибидабо. Архитектор Жан Нувель. 2005 год. Барселона. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

56. Небоскреб Сонибилдинг. Архитектор Филип Джонсон. 1984 год. Нью-Йорк. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:550_Madison_Avenue_July2015.JPG. Фотография Citizen59.

57. Антаблемент, триглифы и метопы Парфенона. Фрагмент. Середина V века до н.э. Афины. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

58. *Диоскурид* (?). Гемма Августа. Начало I века н.э. Арабский оникс. Вена. Музей истории искусств. Фотография Олега Воскобойникова. 2010 год.

59. «Ноев ковчег». Камея. 1230–1250 годы. Оникс. Южная Италия. Сейчас: Лондон. Британский музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

60. Триада Менкаура. Фараон Менкаура (Микерин) в сопровождении богини Хатхор (слева) и богини — персонификации Диоспольского малого нома Верхнего Египта (справа). XXV век до н.э. Граувакка (песчаник). 93 × 47 см. Каир. Египетский национальный музей. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Menkaura.jpg. Фотография en:User:Chipdawes.

61. Курос (надгробная статуя Кройсоса). Около 530 года до н.э. Паросский мрамор. Аттика. Сейчас: Афины. Национальный археологический музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

62. Гудеа, энси Лагаша. XXII век до н.э. Диорит. Месопотамия. Сейчас: Нью-Йорк. Метрополитен-музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

63. *Евфимид.* Амфора Гектора. Конец VI века до н.э. Керамика (глина). Мюнхен. Государственное античное собрание. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Euthymides_ARV_26_2_Thorykion_arming_-_two_young_athletes_and_their_trainer_(02).jpg. Фотография ArchaiOptix.

64. Посейдон или Зевс. 460-е годы до н.э. Бронза. Афины. Национальный

археологический музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

65. Гермафродит. III век до н.э. Мрамор. Пергам. Сейчас: Стамбул. Археологический музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IAM_363T_-_Hermaphroditus_statue.jpg. Фотограф Sandstein.

66. *Фидий и мастерская.* Битва лапифов с кентаврами. Метопа Парфенона. 442–438 годы до н.э. Мрамор. Лондон. Британский музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

67. Битва богов с гигантами. Клитий против Гекаты (с факелом), От и Эфиальт (повержен) против Артемиды. Горельеф Пергамского алтаря. 166–156 годы до н.э. Мрамор. Берлин. Пергамский музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_Pérgamo_Ártemis_01.JPG. Фотография Miguel Hermoso Cuesta.

68. Битва богов с гигантами. Афина и Алкионей, Гея (внизу) и Ника, венчающая Афину. Горельеф Пергамского алтаря. 166–156 годы до н.э. Мрамор. Берлин. Пергамский музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_Pérgamo_Atenea_01.JPG. Фотография Miguel Hermoso Cuesta.

69. *Альбрехт Дюрер.* Муж страдающий. 1492–1493 годы. Масло, темпера, доска. 30,1 × 18,8 см. Карлсруэ. Государственный кунстхалле. Фотография Олега Воскобойникова. 2016 год.

70. Изгнание Адама и Евы из рая. Миниатюра из Первой Библии Карла Лысого. 845 год. Тур. Сейчас: Париж. Национальная библиотека Франции. Рукопись BnF lat. 1. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f28.item.

71. Передача закона (traditio legis), или Христос с апостолами. Мозаика конхи апсиды капеллы Сант-Аквилино. Базилика Сан-Лоренцо-Маджоре. Конец V века. Милан. Фотография Олега Воскобойникова. 2017 год.

72. Валаам, Царица Савская с рабом и Соломон. Откос северного портала Шартрского собора Нотр-Дам. Около 1210 года. Фотография Олега Воскобойникова. 2016 год.

73. *Антонио дель Поллайоло.* Битва обнаженных. Гравюра на металле. Состояние II. Около 1489 года. 42,4 × 60,9 см. Кливленд. Художественный музей. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Clevelandart_1967.127.jpg.

74. *Лука Камбьязо.* Батальная сцена. Рисунок. 1550–1570-е годы. Галерея Уффици. Флоренция. URL: https://ilmanifesto.it/manganelli-dribbling-critico-tra-molte-ossessioni/.

75. Ян *Стефан ван Калькар.* Фронтиспис книги Андреаса Везалия «О строении человеческого тела». Базель, 1543. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vesalius_Fabrica_fronticepiece.jpg.

76. *Ян Стефан ван Калькар.* Иллюстрация к книге Андреаса Везалия «О строении человеческого тела». Базель, 1543. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Squelette_Vésale.jpg.

77. *Микеланджело.* Страшный суд. Фрагмент фрески. 1534–1541 годы. 1370 × 1220 см. Ватикан. Сикстинская капелла. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_giudizio_universale,_dettagli_31.jpg.

78. Женская маска. Около 1520 года. Слоновая кость. Бенин. Сейчас: Нью-Йорк. Метрополитен-музей. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

79. Портрет римлянина. Первая четверть I века до н.э. Мрамор. Рим. Сейчас: Копенгаген. Новая глиптотека Карлсберга. Фотография Олега Воскобойникова. 2009 год.

80. Фаюмский портрет. II век н.э. Энкаустика, доска. Египет. Сейчас: Балтимор. Художественный музей Уолтерса. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

81. Камея Октавиана Августа. Аахенский имперский крест. Около 1000 года. Аахен. Сокровищница капеллы Аахенского собора. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

82. *Джотто.* Страшный суд. Фрагмент фрески (Энрико Скровеньи в сцене Страшного суда). 1303–1305 годы. Падуя. Капелла Скровеньи. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_Scrovegni_enrico.jpg.

83. *Антонелло да Мессина.* Кондотьер. 1475 год. Масло, доска. 36,2 × 30,0 см. Париж. Лувр. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_059.jpg.

84. *Антонио Росселлино.* Портрет Джованни Келлини. 1456 год. Мрамор. Лондон. Музей Виктории и Альберта. Фотография Олега Воскобойникова. 2012 год.

85. Реликварий св. Веры. Фрагмент. До 1000 года. Деревянная основа, позолота, античные и средневековые камеи и интальи. Конк. Церковь Сент-Фуа. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

86. *Рембрандт.* Автопортрет. 1659 год. Масло, холст. 84,5 × 66,0 см. Вашингтон. Национальная галерея искусства. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg.

87. *Клаус Слютер, Клаус ван де Верве*. Пророк Исайя. Деталь колодца Моисея. Около 1400 года. Камень, рельеф. Дижон. Бывший картузианский монастырь Шанмоль. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claus_Sluter._Moses_Well._Puits_de_Moïse._Колодец_Моисея_или_Колодец_Пророков._Клаус_Слютер._1395-1405_(011).JPG. Фотограф Ponyterr.

88. *Николай Лейденский*. Бюст мужчины. 1463 год. Красный песчаник. Страсбург. Музей собора Нотр-Дам. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

89. Группа вокруг сотника Лонгина из скульптурной композиции Распятия. 1460-е годы. Мрамор. Страсбург. Музей собора Нотр-Дам. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

90. Молельня Фиванской триады (Амон-Ра, Мут, Хонсу) во дворе Рамсеса II. XIII век до н.э. Луксорский храмовый комплекс. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luxor-Tempel_Kapelle_Thebanische_Triade_03.jpg. Фотограф Olaf Tausch. 2019 год.

91. Дорический храм в Сегесте. 420-е годы до н.э. Сицилия. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Segesta_AncientGreekTemple_0947.jpg. Фотограф Ludvig14. 2020 год.

92. Западный фасад церкви Нотр-Дам-дю-Валь-де-Грас. Архитектор Франсуа Мансар. 1640-е годы. Париж. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_du_Val-de-Grâce,_Paris_5e,_West_View_140209_1.jpg. Фотограф DXR. 2014 год.

93. *Джованни Паоло Панини*. Интерьер римского Пантеона. Около 1734 года. Масло, холст. 128 × 99 см. Вашингтон. Национальная галерея искусства. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Paolo_Panini_-_Interior_of_the_Pantheon,_Rome_-_Google_Art_Project.jpg.

94. Интерьер базилики Св. Евфимии в Градо. VI век. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

95. Интерьер собора Св. Софии (Большой мечети Айя-София). 530-е годы. Стамбул. Фотография Алексея Яковлева. 2010 год.

96. Свод Амьенского собора. Около 1230 года. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

97. Интерьер базилики Санто-Спирито (Святого Духа). Архитектор Филиппо Брунеллески. Около 1434 — 1487 год. Флоренция. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

98. Вилла Альмерико Капра Ла-Ротонда. Архитектор Андреа Палладио. 1567–1605 годы. Близ Виченцы. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

99. Подкупольное пространство церкви Сант-Иво алла Сапиенца. Архитектор Франческо Борромини. 1642–1662 годы. Рим. Фотография Олега Воскобойникова. 2011 год.

100. Индуистский храмовый комплекс Ангкор-Ват. XII век. Камбоджа. Аэрофотосъемка. Фотография Олега Воскобойникова. 2017 год.

101. Римская колония Тимгад. I век н.э. Алжир. Фотография Льва Масиеля Санчеса. 2014 год.

102. План Старого Пекина. *Источник*: Всеобщая история архитектуры. Т. 9: Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX века / Е.С. Дубовский; отв. ред. А.М. Прибыткова. М., 1971. Рис. 59: Провинция Хэбэй. Пекин. Чертеж XVI века.

103. Вид Запретного города в Пекине. Картина эпохи Мин. Около 1500 года. Пекин. Национальный музей Китая. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verbotene-Stadt1500.jpg.

104. *Якопо де Барбари*. Вид на Венецию. Ксилография. 1500 год. 132,7 × 277 см. Венеция. Музей Коррер. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de'_Barbari_-_View_of_Venice_-_Google_Art_Project.jpg.

105. Вид на Купол Скалы, расположенный на территории Храмовой горы (Харам аш-Шариф). 687–691 годы. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dome_of_Rock,_Temple_Mount,_Jerusalem.jpg. Фотограф idobi. 2011 год.

106. Площадь Согласия в Париже. Гравюра Дж. Садлера по рисунку Т. Аллома. До 1870 года.

107. *Франческо ди Джорджо Мартини* (?). Идеальный город. 1490–1500 годы. Масло, доска. 131 × 233 см. Берлин. Картинная галерея Музеев императора Фридриха. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio_martini_(attr.),_veduta_architettonica_ideale,_1490-1500_ca._01.jpg. Фотограф Sailko.

108. Северный речной вокзал. Архитекторы А.М. Рухлядев, В.Ф. Кринский. 1932–1937 годы. Москва. Фотография Олега Воскобойникова. 2020 год.

109. Вид на город Нёф-Бризак с высоты птичьего полета. Эльзас. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neuf-Brisach_007_850.jpg. Фотограф Norbert Blau. 2003 год.

110. Хор Реймсского собора с витражом Марка Шагала, Шарля Марка и мастерской (1958–1974 гг.). Реймс. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

111. Святой Лик. Икона. Первая половина XIII века. Темпера, доска. 44,1 x 40,1 см. Лан. Собор Нотр-Дам. Фотография Олега Воскобойникова. 2014 год.

112. Алтарь капеллы Святая Святых (Sancta Sanctorum). Рим. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sancta_Sanctorum_1.jpg. Фотограф Diana. 2004 год.

113. Святой Пантелеймон. Фреска. 1164 год. Нерези, Северная Македония. Церковь Св. Пантелеймона. Фотография Олега Воскобойникова. 2016 год.

114. Собор Богоматери. Икона. Около 1400 года. Темпера, доска. 81 × 61 см. Москва. Государственная Третьяковская галерея. Фотография Олега Воскобойникова. 2019 год.

115. Распятие. Икона-реликварий. Около 1300 года. Темпера, доска. 49 × 39 см. Умбрия. Сейчас: Сполето. Городская пинакотека. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

116. *Андрей Рублев* (?). Троица. Икона. 1422–1427 годы. Темпера, доска. 141,5 × 114 см. Москва. Государственная Третьяковская галерея. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrey_Rublev_-_Св._Троица_-_Google_Art_Project.jpg.

117. *Мазаччо*. Троица. Фреска. 1425–1427 годы. Церковь Санта-Мария-Новелла. Флоренция. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

118. *Караваджо*. Нарцисс. 1597–1599 годы. Масло, холст. 110 × 92 см. Рим. Национальная галерея старинного искусства в палаццо Барберини. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg.

119. *Рембрандт*. Портрет старика в красном. 1652–1654 годы. Масло, холст. 108 × 86 см. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Rembrandt/1645-1656#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_003.jpg.

120. *Никола Пуссен*. Пейзаж с Полифемом. 1649 год. Масло, холст. 148,5 × 197,5 см. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Landscape_with_Polyphemus_-_WGA18316.jpg.

121. Росписи на северной и восточной стенах зала инициаций. Вилла мистерий. Середина I века до н.э. Помпеи. Фотография Олега Воскобойникова. 2008 год.

122. Бюст женщины, возможно, из семейства императора Феодосия I. Из раскопок виллы Шираган. 390–420-е годы. Мрамор. Тулуза. Музей Сен-Ремон. Фотография Олега Воскобойникова. 2015 год.

123. Хор и неф королевского аббатства Сен-Дени. Вторая четверть XII века, 1230–1240-е годы. Париж. Фотография Олега Воскобойникова. 2018 год.

124. *Рогир ван дер Вейден*. Алтарь семи таинств (центральная панель). Фрагмент с изображением таинства Евхаристии и демонстрации гостии. 1445–1450 годы. Масло, доска. 200 × 97 см. Антверпен. Королевский музей изящных искусств. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seven_Sacraments_Rogier.jpg.

125. Голова мужчины. Нижний угол оконного проема верхнего яруса юго-западной башни Реймсского собора. Около 1225 года. Реймс. URL: https://www.bildindex.de/document/obj20794019/fmla501_18/. Фотограф неизвестен. До 1914 года.

126. *Микеланджело*. Проект гробницы папы Юлия II. 1505 год. Реконструкция Ф. Руссоли 1952 года. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomba_di_giulio_II,_progetto_del_1505.png. Фотограф sailko. 2010 год.

127. Дом Витгенштейна. Архитекторы П. Энгельманн, Л. Витгенштейн. 1925–1928 годы. Вена. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kundmanngasse_19_Ansicht_1.jpg. Фотограф Thomas Ledl. 2015 год.

128. *Винсент Ван Гог*. Башмаки. 1886 год. Масло, холст. 37,5 × 45 см. Амстердам. Музей Ван Гога. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg.

129. Подготовка трапезы. Танец Мириам. Миниатюра из «Золотой Аггады». 1320 год. Каталония, Барселона (?). Сейчас: Лондон. Британская библиотека. Рукопись Additional 27210. Лист 15. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dance_of_Marian._Full_F15_from_Golden_Haggadah.jpg.

130. Большая мечеть Омейядов в Дамаске. 706–715 годы. Мозаика во внутреннем дворе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eagle_Dome4(js).jpg. Фотограф Jerzy Strzelecki. 2001 год.

131. Султан Мухаммед (?). Вознесение пророка Мухаммеда. Миниатюра из книги «Пятерица» Низами. Между

1539 и 1543 годами. Гуашь, чернила на бумаге. 28,7 × 18,6 см. Сейчас: Лондон. Британская библиотека. Or. 2265, fol. 195a. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg.

132. Йозеф Геббельс на выставке «дегенеративного» искусства в Мюнхене. Федеральный архив Германии. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ausstellung_entartete_kunst_1937.jpg. Фотограф неизвестен. 1937 год.

133. *Агостино ди Дуччо.* Сожжение безделиц св. Бернардином Сиенским. 1460-е годы. Мрамор, барельеф. Фасад собора в Перудже. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agostino_di_duccio,_san_bernardino_organizza_un_falò_delle_vanità.JPG. Фотограф sailko. 2010 год.

134. *Маркус Герартс Старший.* Аллегория иконоборчества. 1566 год. Гравюра на металле. 43,5 × 31,5 см. Лондон. Британский музей. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcus_Gheeraerts_I_(Attr)_-_Composite_rotting_head_of_a_monk_representing_an_allegory_of_iconoclasm.jpg.

135. Южный трансепт базилики Клюни. XII век. Фото Олега Воскобойникова. 2007 год.

136. Руины Фрауэнкирхе и памятник Мартину Лютеру, оставшиеся после бомбежки 13–15 февраля 1945 года. Дрезден. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-60015-0002,_Dresden,_Denkmal_Martin_Luther,_Frauenkirche,_Ruine.jpg. Фотограф Giso Löwe. 1958 год.

137. *Дагерр Л.Ж.М.* Бульвар дю Тампль в Париже. Дагеротип. 1838 год. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg.

138. *Тальбот В.Ф.* Лестница. Светородный рисунок из книги «Карандаш природы». 1844–1846 годы. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Ladder.jpg.

139. *Феликс Надар.* Портрет Шарля Бодлера. 1855 год. Париж. Музей романтической жизни. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Baudelaire.jpg.

140. *Уилсон Дж.* Королева Виктория на пони Файви с грумом Джоном Брауном в шотландском поместье Балморал. 1863 год. 9,2 × 6,1 см. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Victoria,_photographed_by_George_Washington_Wilson_(1863).jpg.

141. *Майбридж Э.* Переход ручья по камням с удочкой и лейкой. 1887 год. 16,99 × 42,23 см. Вашингтон. Национальная галерея искусства. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge,_Plate_175._Crossing_brook_on_stepping-stones_with_a_fishing_pole_and_can,_1887,_NGA_166671.jpg.

142. *Стайхен Э.* Тереза Дункан на Акрополе. 1921 год. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Steichen_-_wind_fire_-_Thérèse_Duncan_on_the_Acropolis,_1921.jpg.

143. *Стиглиц А.* Конечная станция. Нью-Йорк. 1892 год. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stieglitz,_Terminal,_1892.jpg.

144. *Ланге Д.* Мать-мигрантка. 1936 год. 28,3 × 21,8 см. Вашингтон. Библиотека Конгресса. URL: https://commons.wikmedia.org/wiki/File:Lange-MigrantMother02.jpg.

145. *Карш Ю.* Рычащий лев. Портрет Уинстона Черчилля. Оттава. 1941 год. 30,8 × 24 см. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Winston_Churchill_-_19086236948.jpg.

146. *Марке А.* Вид Аге. Около 1905 года. Масло, холст. 64,5 × 80,7 см. Париж. Музей Орсе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_of_Agay_Albert_Marquet_(1905).jpg.

147. *Габо Н.* Конструктивистская голова номер 2. 1916 год, увеличенная версия 1964 года. 176 × 124 × 124,3 см. Сталь. Лондон. Британская галерея Тейт. URL: http://www.tate-images.com/preview.asp?item=T01520.

The Work of Naum Gabo © Nina & Graham Williams / Tate, 2020

148. Интерьер церкви Нотр-Дам-дю-Ренси. Архитектор Огюст Перре. 1922–1923 годы. Ле-Ренси. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Raincy-F-PAR-045.jpg. Фотограф PMRMaeyaert. 2007 год.

149. *Кабаков И., Кабакова Э.* В будущее возьмут не всех. Инсталляция. 2001 год. Ретроспектива И. и Э. Кабаковых в Государственной Третьяковской галерее. Москва. 2018 год. Фото Олега Воскобойникова. 2018 год.

150. *Ротко М.* № 3 / № 13 (пурпурный, черный, зеленый на оранжевом). 1949 год. Масло, холст. 216,5 × 164,8 см. Нью-Йорк. Музей современного искусства. Фото Олега Воскобойникова. 2013 год.

151. *Моне К.* Кувшинки. Серия полотен в музее Оранжери. 1920–1926 годы. Масло, холст. Париж. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Musée_de_L%27Orangerie_Water_Lilies_Room.jpg. Фотограф Brady Brenot. 2017 год.

[152] *Делоне Р.* В честь Блерио. 1914 год. Масло, темпера, холст. 2,5 × 2,51 метра. Базель. Художественный музей. Фото Олега Воскобойникова. 2008 год.

[153] *Колдер А.* Мобиль «Дерево». Крашеная сталь. 1966 год. Риэн. Фонд Бейелер. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures_by_Alexander_Calder_in_Switzerland#/media/File:Fond.Beyeler_Calder.JPG. Фотограф Warburg. 2008 год.

[154] *Бурри А.* Мешок. 1951 год. Холст, мешковина. Тель-Авив. Художественный музей. Фото Олега Воскобойникова. 2016 год.

[155] *Раушенберг Р.* Прыжок первого приземления. Коллаж. 1961 год. Нью-Йорк. Музей современного искусства. Фото Олега Воскобойникова. 2013 год.

*Иллюстрация к эссе «Природа орнамента» (с. 58):*

Топор. Ранний палеолит. Ашельская культура. 500–300 тыс. лет до н.э. Кремень. 8,2 × 5,5 × 3,0 см. Тулуза. Музей естественной истории. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biface_de_St_Acheul_MHNT.jpg. Фотограф Didier Descouens.

*Иллюстрация к эссе «Кинематограф и некоторые особенности киноанализа» (с. 394):*

*Билинский Б.* Плакат к фильму «Метрополис» режиссера Фрица Ланга. 1927 год. Государственные музеи Берлина. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1927_Boris_Bilinski_(1900-1948)_Plakat_f%C3%BCr_den_Film_Metropolis,_Staatliche_Museen_zu_Berlin.jpg.

# Использованная литература


*Августин Блаженный.* О Граде Божием: в 4 т. М., 1994.

*Авл Геллий.* Аттические ночи / пер. О.Ю. Бойцовой. СПб., 2008. (Bibliotheca classica).

*Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / пер. Е. Штофф. М., 1991.

Александрийская поэзия / сост. М. Грабарь-Пассек. М., 1972. (Библиотека античной литературы).

*Алленов М.М.* Русское искусство XVIII — начала XX века // История русского искусства: в 2 т. Т. 2. М., 2008.

*Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. [2-е изд., доп.]. М., 1963.

*Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства: в 2 т. М., 1967. (Страницы искусствознания).

*Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т. I: Текст. М., 1935; т. II: Материалы и комментарии. М., 1937. (Классика теории архитектуры).

*Андреева Е.Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва — Ленинград 1946–1991. М., 2012. (Искусство_VED).

*Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 4. М., 1983. (Философское наследие).

*Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

*Арнхейм Р.* Кино как искусство / пер. Д. Соколовой. М., 1960.

*Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / пер. Г.Е. Крейдлина. М., 1994.

Архитектура: язык, теория, история: сб. переводов: в 2 кн. / под ред. С.С. Ванеяна, И.И. Тучкова. Кн. II: Теория и история архитектуры. М., 2011.

*Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. М.М. Сокольской. М., 2004. (Studia Historica).

*Афонькин С.Ю.* Нэцкэ. М., 2007. (Мастера и шедевры). (Восточное искусство).

*Базен А.* Что такое кино?: сб. ст. / пер. В. Божовича, Я. Эпштейн. М., 1972.

*Базен Ж.* История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. К.А. Чекалова; общ. ред. Ц.Г. Арзаканяна. М., 1994.

*Баксандалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века / пер. Н. Мазур и А. Форсиловой. М., 2021.

*Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 212–249.

*Баранов В.В., Свердлова С.В., Першин Д.С.* Сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Троицы» А. Рублева и икон «Звенигородского чина» // Саввинские чтения: сб. тр. по истории Звенигород. края. Вып. 4. Звенигород, 2019. С. 156–195.

*Бардвелл Д.* Поэтика кино / пер. Л. Мезеновой // Киноведческие записки. 2011–2012. № 100–101. С. 130–185.

*Барт Р.* Мифологии / пер. С.А. Зенкина. М., 2008. (Философские технологии. Структурализм).

*Барт Р.* Третий смысл / пер. С. Зенкина и др. М., 2015. (Minima; 14).

*Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М., 2016.

*Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.

*Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.

*Безансон А.* Запретный образ: интеллектуальная история иконоборчества / пер. М. Розанова. М., 1999.

*Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. К.А. Пиганович. М., 2002. ('1991).

*Беньямин В.* Московский дневник / пер. С. Ромашко. М., 2014. (Гараж).

*Беньямин В.* Судьба и характер: эссе / пер. С.А. Ромашко. СПб., 2019.

*Бланшо М.* Пространство литературы / пер. Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина, Д.С. Кротовой, В.П. Большакова. М., 2002. (Университетская библиотека).

*Бодлер Ш.* Философское искусство / пер. Н.И. Столяровой, Н.Д. Липман. М., 2017. (Искусство и действительность).

*Бойцов М.А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и образ. Очерки потестарной имагологии / отв. ред. М.А. Бойцов, Ф.Б. Успенский. СПб., 2010. С. 5–37.

*Большаков А.О.* Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб., 2001.

*Бринкман А.* Площадь и монумент как проблема художественной формы / пер. И. Хвойника. М., 1935.

*Броновицкая Н.Н.* Памятники архитектуры Москвы: в 10 т. Т. 10: Архитектура Москвы 1933–1941 гг. М., 2015.

*Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры: в 2 т. М., 2003.

*Буркхардт Я.* Размышления о всемирной истории / пер. А. Дранова, А. Гаджикурбанова. М., 2004. (Книга света).

*БЮФФОН Ж.Л.Л., де.* Речь при вступлении во Французскую академию / пер. В.А. Мильчиной // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 167–172.

*ВАГНЕР Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.

*ВАЗАРИ ДЖ.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. А.И. Венедиктова. Т. I. М., 1956; т. IV. М., 1970.

*ВАКАР И.А.* Казимир Малевич. «Черный квадрат». М., 2015. (История одного шедевра).

*ВАЛЕРИ П.* Об искусстве / пер.; изд. подгот. В.М. Козовой. М., 1976.

*ВАЛЬТЕР ФОН ДЕР ФОГЕЛЬВЕЙДЕ.* Стихотворения / пер. В.Б. Микушевича. М., 1985. (Литературные памятники).

*ВАРБУРГ А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / пер. Н. Булаховой, Д. Захаровой. СПб., 2008. (Художник и знаток).

*ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ, святой.* Беседы на Шестоднев // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. 4-е изд. Ч. I: Свято-Троицкая Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1900.

*ВЕЗАЛИЙ А.* О строении человеческого тела: в 2 т.: в 7 кн. / пер. В.Н. Терновского и С.П. Шестакова; ред. В.Н. Терновский. Т. 1; кн. 1, 2. М., 1950–1954.

*ВЕЙДЛЕ В.* Умирание искусства. Размышленія о судьбе литературного и художественного творчества. Парижъ, 1937.

*ВЕЙМАРН Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М., 1974. (Из истории мирового искусства).

*ВЕНТУРИ Л.* От Мане до Лотрека / пер. Ц.И. Кин. СПб., 2007. (Художник и знаток).

*ВЕРГИЛИЙ.* Буколики. Георгики. Энеида / пер. С. Ошерова. М., 1979.

*ВЁЛЬФЛИН Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. А.А. Франковского. М., 2002.

*ВЁЛЬФЛИН Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е.Г. Лундберга. СПб., 2004. (Художник и знаток).

*ВИНКЕЛЬМАН И.И.* Избранные произведения и письма / ред. Б. Пшибышевский; пер. А.А. Алявдиной. М.; Л., 1935. (Искусствоведение).

*ВИНОГРАДОВ А.Ю., ЗАХАРОВА А.В., ЧЕРНОГЛАЗОВ Д.А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб., 2018.

*ВИНОГРАДОВА Н.А.* Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. М., 2010.

*ВИППЕР Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2008.

*ВИТРУВИЙ.* Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. Репр. изд. 1936 г. М., 2006.

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Душа мира. Наука, искусство и политика при дворе Фридриха II. 1200–1250. М., 2008.

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Литературные истоки готической физиогномики // Зодчие, конунги, понтифики в средневековой Европе / отв. ред. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников. М., 2021. С. 136–164. (Polystoria).

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Николай Маньякуция и живые иконы в Риме XII века // Новое литературное обозрение. 2021. Т. 168. № 2. С. 69–87.

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Ресторо д'Ареццо: художник и энциклопедист XIII века // Новое литературное обозрение. 2018. Т. 6. № 154. С. 131–140.

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Средневековье крупным планом. М., 2020. (Путешественники во времени).

*ВОСКОБОЙНИКОВ О.С.* Casus belli, или Без царя в голове. Анонимная поэма «Чрево» и поэтика тела в XII–XIII вв. // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2019. С. 319–337.

*ВЯЗЕМЦЕВА А.Г.* Искусство тоталитарной Италии. М., 2018.

*ГАБРИЧЕВСКИЙ А.Г.* Морфология искусства. М., 2002.

*ГАРЭН Э.* Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / пер. М.А. Юсима и др. М., 1986.

*ГЕЙДОР Т.И., КАЗУСЬ И.А.* Стили московской архитектуры. М., 2014.

*ГЁТЕ И.В.* Об искусстве: [сборник] / сост. А.В. Гулыга. М., 1975.

*ГИДИОН З.* Пространство, время, архитектура / сокр. пер. М.В. Леонене, И.Л. Черня. 3-е изд. М., 1984.

*ГИНЗБУРГ К.* Деревянные глаза. Десять статей о дистанции / пер. М. Велижева, С. Козлова, Г. Галкиной. М., 2021.

*ГОЛОВИН В.П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999.

*ГОЛОВИНА О.С.* Русская фотографическая периодика (1858–1918) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1. 2010. С. 55–74.

*ГОЛОМШТОК И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

*ГОМБРИХ Э.* История искусства / пер. В.А. Крючковой, М.И. Майской. М., 2013.

*ГОМБРИХ Э.* Тени в западном искусстве / пер. Л. Эбралидзе. М., 2019.

*ГОМЕР.* Илиада / пер. Н.И. Гнедича. Л., 1990.

*ГОМЕР.* Одиссея / пер. В. Вересаева. М., 1953.

*ГОНКУР Э. и Ж., де.* Дневник. Записки о литературной жизни: избранные страницы: в 2 т. / пер. Д. Эпштейна и др. М., 1964.

*ГОРАЦИЙ.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. (Библиотека античной литературы. Рим).

*ГРАБАР О.* Формирование исламского искусства / пер., отв. ред. Т.Х. Стародуб. М., 2016.

*ГРАЩЕНКОВ В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.

Греческая эпиграмма / пер.; изд. подгот. Н.А. Чистякова. СПб., 1993. (Литературные памятники).

*ДАМИШ Ю.* Теория /Облака/. Набросок истории живописи / пер. А. Шестакова. СПб., 2003. (Французская библиотека).

*ДАНИЛОВА И.Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991.

*ДАНИЛОВА И.Е.* «Исполнилась полнота времен…» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004.

*ДАНИЛОВА И.Е.* Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. М., 2000.

*ДАНИЭЛЬ С.М.* Об искусстве и искусствознании. СПб., 2016.

*ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ.* Пир / пер. прозы А.Г. Габричевского, канцон И.Н. Голенищева-Кутузова // Его же. Малые произведения / пер.; изд. подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. (Литературные памятники).

*ДВОРЖАК М.* История искусства как история духа / пер. А.А. Сидорова и др. СПб., 2001. (Мир искусств).

*ДЕЛЁЗ Ж.* Кино / пер. Б. Скуратова. М., 2004.

*ДЕМУС О.* Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии / пер. Э.С. Смирновой. М., 2001.

*ДЖУРИЧ В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / пер. Г.С. Колпакова и др. 2-е изд. М., 2000.

*ДИДРО Д.* Избранные философские произведения / пер. П.С. Попова. М., 1941.

*ДИДРО Д.* Салоны: в 2 т. / [пер.]; сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт. М., 1989.

*ДМИТРИЕВА Н.А.* Краткая история искусств. М., 2000.

*ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13: Подросток: роман. Л., 1975; т. 19: Статьи и заметки 1861. Л., 1979.

*ДУХАН И.Н.* Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого // Историко-философский ежегодник. 2011. № 2010. С. 171–204.

*ДЮБИ Ж.* Время соборов. Искусство и общество. 980–1420 / пер. О.Е. Иванова, М.Ю. Рожнова. М., 2002.

*ДЮРЕР А.* Трактаты. Дневники. Письма / пер. Ц. Нессельштраус. 2-е изд., испр. СПб., 2000. (Наследие).

*ЗЕДЛЬМАЙР Г.* Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю.Н. Попова. СПб., 2000. (Классика искусствознания).

*ЗЕДЛЬМАЙР Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / пер. С.С. Ванеяна. М., 2008. (Университетская библиотека Александра Погорельского).

*ЗИТТЕ К.* Художественные основы градостроительства / пер. Я. Крастиньша. М., 1993.

*ЗОЛОТОВА Е.Ю.* Французско-русский словарь терминов искусства. М., 2003.

*ЗОТОВ С.О.* Иконографический беспредел. Необычное в православной иконе. М., 2021. (Книги Сергея Зотова).

*ЗУБОВ В.П.* Архитектурная теория Альберти. СПб., 2001.

*ИКОННИКОВ А.В.* Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М., 2004. (Специальность «Архитектура»).

*ИНИШЕВ И.Н.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 184–211.

*ИОАНН ДАМАСКИН, святой.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы / пер. В.В. Четыркина // Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т. 1. СПб., 1913. С. 347–441.

*ИОСИФ ФЛАВИЙ.* Иудейские древности: в 2 т. М., 2002. (Классическая мысль).

История тела: в 3 т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. М.С. Неклюдовой, А.В. Стоговой. 2-е изд. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М., 2017. (Культура повседневности).

Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / пер.; сост. Е. Лазаревой. М., 2020.

*ЙЕГЕР В.* Пайдейя: Воспитание античного грека: в 3 т. / пер. А.И. Любжина. М., 2001.

*КАНЕТТИ Э.* Человек нашего столетия: худож. публицистика / пер.; сост. Н.С. Павлова. М., 1990. (Зарубежная художественная публицистика и документальная проза).

*КАНТОР-КАЗОВСКАЯ Л.* Современность древности: Пиранези и Рим / авториз. пер. К. Асса. М., 2015. (Очерки визуальности).

*КАСТИЛЬОНЕ Б.* Придворный / пер. П. Епифанова. М., 2021.

*КЛАРК К.* Нагота в искус-

*ЛАЗАРЕВ В.Н.* Русская сред-

*МАЙЗУЛЬС М.Р.* Выше-

*КЛАРК К.* Нагота в искусстве: исследование идеальной формы / пер. М.В. Куренной, И.В. Кытмановой, А.Т. Толстовой. СПб., 2004. (Художник и знаток).

*КЛАРК К.* Пейзаж в искусстве / пер. Н.Н. Тихонова. СПб., 2004. (Художник и знаток).

*КЛЕЙМАН Н.И.* Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. Вып. 11. М., 1968. С. 94–130.

*КОЛХАС Р.* Нью-Йорк вне себя: [ретроактивный манифест Манхэттена] / пер. А. Смирновой. М., 2013.

*КОНРАД Н.И.* Запад и Восток: статьи. М., 1966.

*КОНРАД Н.И.* Очерк истории культуры средневековой Японии: VII–XVI века. М., 1980.

*КОПЕРНИК Н.* О вращениях небесных сфер / пер. И.Н. Веселовского. СПб., 2009. (На плечах гигантов [Библиотека Стивена Хокинга]). (Библиотека фонда «Династия»).

*КОРТЕ Г.* Введение в системный киноанализ / пер. М. Юдсон, М. Смирновой. М., 2020. (Исследования культуры).

*КРАКАУЭР З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. Д.Ф. Соколовой. М., 1974.

*КРЮЧКОВА В.А.* Пикассо: от «Парада» до «Герники». 1917–1937. М., [2003].

*КУДРЯВЦЕВА Е.* Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата». М., 2017. (Очерки визуальности).

*КУН Т.* Структура научных революций / пер. И.З. Налетова; общ. ред. С.Р. Микулинского и Л.А. Марковой. М., 1977.

*ЛАЗАРЕВ В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.

*ЛАЗАРЕВ В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.

*ЛАЗАРЕВ В.Н.* Русская средневековая живопись: ст. и исследования. М., 1970.

*ЛАЗАРЕВ В.Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972.

*ЛЕВАШОВ ВЛ.* Лекции по истории фотографии. М., 2014.

*ЛЕВИ-СТРОС К.* Путь масок / пер. А.Б. Островского. М., 2000. (Мыслители XX века).

Легенды Царьграда / пер. А.Ю. Виноградова. М., 2022. (История и наука рунета. Страдающее средневековье).

*ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.* Избранные произведения в двух томах / пер. А.К. Дживелегов, А.М. Эфрос. М.; Л., 1935.

*ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.* Суждения о науке и искусстве / [пер. В. Зубова и др.]. СПб., 2001. (Наследие).

*ЛООС А.* Орнамент и преступление / пер. Э.В. Венгеровой. М., 2018.

*ЛОСЕВ А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.

*ЛОТМАН Ю.М.* О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996.

*ЛОТМАН Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

*ЛУЧИЦКАЯ С.И.* Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов. СПб., 2001. (Библиотека средних веков).

*МАГИСТР ГРИГОРИЙ.* Рассказ о чудесах города Рима / пер. О.С. Воскобойникова, Н.С. Тарасовой // Бог, Рим, народ в средневековой Европе / сост. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников. М., 2021. С. 69–87. (Polystoria).

*МАЙЗУЛЬС М.Р.* «Если ты бог — защищайся»: католические модели протестантского иконоборчества // Одиссей. Человек в истории. 2015–2016. М., 2017. С. 281–348.

*МАЙЗУЛЬС М.Р.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. М., 2019.

*МАЛИНИНА Е.Е.* Искусство, рожденное безмолвием. Новосибирск, 2013.

*МАЛЬ Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции / пер. А. Пожидаевой, Д. Харман. М., 2009. (Bibliotheca Ignatiana: Богословие. Духовность. Наука).

*МАЛЬРО А.* Голоса безмолвия / пер. В.Ю. Быстрова. СПб., 2012.

*МАНДЕЛЬШТАМ О.Э.* Сочинения: в 2 т. / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера. Т. 2. М., 1990.

*МАНДЕР К., ВАН.* Книга о художниках / пер. В.Н. Минорского. СПб., 2007. (Художник и знаток).

Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX век: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / сост. и ред. А.В. Иконников. М., 1972.

Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / под общ. ред. Д.Е. Аркина, Б.Н. Терновца. Т. 1. М.; Л., 1937.

*МАТЬЕ М.Э.* Искусство Древнего Египта. М., 2010.

*МЕРЛО-ПОНТИ М.* Око и дух / пер. А.В. Густыря. М., 1992.

*МЕРЛО-ПОНТИ М.* Сомнения Сезанна / пер. В.И. Стрелкова // (пост)Феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. М., 2014. С. 102–118. (Философские технологии).

*МЕРЛО-ПОНТИ М.* Феноменология восприятия / пер. Д. Калугина и др. СПб., 1999. (Французская библиотека).

*МЕТЦ К.* Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / пер. Д.Я. Калугина, Н.С. Мовниной. СПб., 2010. (Территория взгляда; вып. 1).

*МИКЕЛАНДЖЕЛО.* Стихотворения / пер. А.М. Эфроса. М., 1992.

*МИНУЦИЙ ФЕЛИКС.* Октавий / пер. [М.Е. Сергеенко] // Богословские труды. 1981. Вып. 22. С. 139–177.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М., 1991. С. 364–369.

Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н.Н. Мазур. СПб.; М., 2018.

Михаил Врубель: [кат. выставки]. М., 2021.

*МИХАЙЛОВСКИЙ И.Б.* Теория классических архитектурных форм. М., 1937.

*МИХАЛКОВИЧ В.И., СТИГНЕЕВ В.Т.* Поэтика фотографии. М., 1989.

*МУКАРЖОВСКИЙ Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

*МУРАТОВ П.П.* Образы Италии: полное изд. в 3 т. М., 1994.

*МУРАТОВА К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988.

*НАДАР Ф.* Когда я был фотографом. Размышления главного фотографа XIX века / пер. М. Михайловой. СПб., 2019.

*НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ.* Сочинения: в 2 т. / сост. В.В. Бибихин. Т. 1. М., 1979. (Философское наследие).

Новая история фотографии / под ред. М. Фризо / пер. В.Е. Лапицкого и др. Т. 1. СПб., 2008.

*НОРА П., ОЗУФ М., ПЮИМЕЖ Ж., ДЕ, ВИНОК М.* Франция-память / пер. Д.Р. Хапаевой. СПб., 1999.

*ОРДИНЕ Н.* Граница тени: Литература, философия и живопись у Джордано Бруно / пер. А.А. Россиуса. СПб., 2008.

*ОРТЕГА-И-ГАССЕТ Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник / пер. С. Васильевой и др.; сост. И. Тертерян, Н. Матяш. М., 1991. (Антология литературно-эстетической мысли).

*ОСОКИНА Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд. Судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М., 2018.

Откровения бл. Анджелы / пер. Л.П. Карсавина. М., 1918.

*ПАЗОЛИНИ П.П.* Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / пер.; сост. Н.А. Ставровской. М., 2000.

*ПАНОФСКИ Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. Ю.Н. Попова. СПб., 1999. (Классика искусствознания). (Культурология: Университетская библиотека).

*ПАНОФСКИЙ Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / пер. Л.Н. Житковой. СПб., 2004. (Художник и книга).

*ПАНОФСКИЙ Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. А.Г. Габричевского; общ. ред. В.Д. Дажиной. М., 1998. (История эстетики в памятниках и документах).

*ПАНОФСКИЙ Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. Н.Г. Лебедевой. СПб., 2009. (Художник и знаток).

*ПАНТЕЛЕЕВ А.Д.* Маски в мистериальных культах эпохи Римской империи // Труды исторического факультета СПбГУ. 2015. Т. 23: Маска и театр в зрелищной культуре античного мира / ред. О.В. Кулишова, А.Д. Пантелеев. С. 119–133.

*ПАПЕРНЫЙ В.* Культура Два. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006.

*ПЕТРОНИЙ.* Сатирикон / пер. Б. Ярхо // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт; Лонг. Дафнис и Хлоя; Петроний. Сатирикон; Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969. С. 235–348. (Библиотека всемирной литературы; серия первая; т. 7).

*ПИРАНДЕЛЛО Л.* Записки кинооператора Серафино Губбьо: роман / пер. В. Лукьянчука. М., 2011. (Неизвестные страницы мировой классики). (Квадрат; 41).

*ПЛАТОН.* Сочинения: в 3 т. / пер.; [под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса]. М., 1968–1972. (Философское наследие).

*ПЛИНИЙ СТАРШИЙ.* Естествознание. Об искусстве / пер. Г.А. Тароняна. М., 1994. (Античная классика).

*ПЛОТИН.* Эннеады / пер. Т.Г. Сидаша и др.: в 6 т. СПб., 2004–2005. (Plotiniana). (Эннеады).

*ПЛУТАРХ.* Сравнительные жизнеописания: в 3 т. / изд. подгот. С.П. Маркиш, С.И. Соболевский. Т. I. М., 1961; т. III. М., 1964. (Литературные памятники).

Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / пер.; сост. Н.В. Яворская. М., 1972.

*ПОМЕРАНЦЕВА Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985.

*ПОПЛАВСКИЙ В.С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000.

*ПОПОВА О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

*ПРАК Н.Л.* Язык архитектуры: очерки архитектурной теории / пер. Е. Ванеян // Архитектура: язык, теория, история: сб. переводов: в 2 кн. / под ред. С.С. Ванеяна, И.И. Тучкова. Кн. 1. М., 2011.

*РАЙТ Ф.Л.* Исчезающий город / пер. А. Смирновой. М., 2016. (Strelka Press. Малая серия).

*РАУШЕНБАХ Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. (Academia).

*РЕВАЛЬД ДЖ.* История импрессионизма / пер. П.В. Мелковой. Л.; М., 1959.

Регистры ремесел и торговли города Парижа / пер. Л.И. Киселевой под ред. А.Д. Люблинской // Средние века. Вып. 10. 1957. С. 306–362; Вып. 11. 1958. С. 171–224.

*РЕХТ Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / пер. О.С. Воскобойникова. М., 2014. (Исследования культуры).

*РИД Г.* Краткая история современной живописи / пер. Т. Боднарук. М., 2006.

*РИД Г.* Краткая история современной скульптуры / пер. Дж. Атаевой. М., 2018. (Искусство_VED).

*РОБЕР ДЕ КЛАРИ.* Завоевание Константинополя / пер. М.А. Заборова. М., 1986. (Памятники исторической мысли).

*РОЗЕНБЕРГ Г.* Традиция нового / пер. О. Демидовой. М., 2019.

*РОССИ А.* Архитектура города / пер. А. Голубцовой. М., 2015.

*РОУЛИ ДЖ.* Принципы китайской живописи / пер. В.В. Малявина. М., 1989.

*РУБЕНС, ПЕТР ПАВЕЛ.* Письма / пер. А.А. Ахматовой. М.; Л., 1933. (Искусствоведение).

*САВЧУК В.В.* Философия фотографии. СПб., 2005.

*САМУТИНА Н., ЗАПОРОЖЕЦ О., КОБЫЩА В.* Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2012. № 86 (6). С. 221–244.

*САРАБЬЯНОВ В.Д., СМИРНОВА Э.С.* История древнерусской живописи. М., 2007.

*САРТР Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987. С. 313–334.

*СВИДЕРСКАЯ М.И.* Караваджо. Первый современный художник: проблемный очерк. СПб., 2001.

*СИДОРОВ А.А.* Рисунки старых мастеров. Техника. Теория. История. М.; Л., 1940.

Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. Е.В. Завадской. М., 2001.

*СОНТАГ С.* О фотографии: сб. эссе / пер. В.П. Голышева. М., 2018.

Социология искусства / пер. В.В. Малявина; отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. СПб., 2005.

*СТАРОДУБ-ЕНИКЕЕВА Т.Х.* Сокровища исламской архитектуры. М., 2004. (Энциклопедия мирового искусства).

*СТИГНЕЕВ В.Т.* Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. М., 2010.

*СТИГНЕЕВ В.Т.* Популярная эстетика фотографии. М., 2011.

*СТОИКИТА В.* Краткая история тени / пер. Д.Ю. Озеркова. СПб., 2004. (Новая оптика).

Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. / сост. К.Э. Разлогов. М., 1985.

*СУРИКОВА К.В.* Музей: Архитектурная история. М., 2021. (Исследования культуры).

*ТАЦИТ, КОРНЕЛИЙ.* Сочинения: в 2 т. Л., 1969.

*ТУЛУЗАКОВА Г.П.* Николай Фешин: альбом. СПб., 2018. (Русские художники. XX век).

*ТУРЧИН В.С.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003.

*ТЫНЯНОВ Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / предисл. В. Каверина. М., 1977.

*УАЙЛЬД О.* Критик как художник / пер. С. Займовского и др. М., 2017. (Искусство и действительность).

*УСПЕНСКИЙ Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения: божественная и человеческая перспектива. 2-е изд., испр. и доп. М., 2013.

*УСПЕНСКИЙ Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Коломна, 1980.

*ФИЛАРЕТЕ (АНТОНИО АВЕРЛИНО).* Трактат об архитектуре / пер. В.Л. Глазычева. М., 1999.

*ФИРЕНЦУОЛА А.* Сочинения / пер. А.Г. Габричевского. М.; Л., 1934. (Итальянская литература).

*ФЛОРЕНСКИЙ П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. (Классика искусствознания).

*ФОМА КЕМПИЙСКИЙ.* О подражании Христу / пер. К.П. Победоносцева. М., 2004. (Возвращенное наследие: памятники философской мысли).

*ФОСИЙОН А.* Жизнь форм. Похвальное слово руке / пер. Н. Дубыниной, Т. Ворсановой. М., 1995.

Фотография. Проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. 3-е изд. М., 2011.

*ФРАНКАСТЕЛЬ П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. А.В. Шестакова. СПб., 2005. (Французская библиотека).

*ФРЕЙД З.* Леонардо да Винчи. Воспоминание детства / пер. Т.Н. Григорьевой. М., 1991.

*ФРИДЛЕНДЕР М.* Об искусстве и знаточестве / пер. М.Ю. Кореневой. СПб., 2001. (Классика искусствознания).

*ФУКО М.* Археология знания / пер. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. (Ars Pura. Французская коллекция).

*ФУКО М.* Живопись Мане / пер. А.В. Дьякова. СПб., 2011.

*ФУКО М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб., 1994. (Для научных библиотек).

*ХАЙДЕГГЕР М.* Исток художественного творения / пер. А.В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост. Г.К. Косиков. М., 1987. С. 264–312.

*ХЁЙЗИНГА Й.* Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах: соч.: в 3 т. / пер. Д.В. Сильвестрова. Т. I. М., 1995.

*ХИШАМ ИБН МУХАММАД АЛ-КАЛБИ.* Книга об идолах / пер. В.В. Полосина. М., 1984. (Памятники письменности Востока; LXVIII).

*ХОБСБАУМ Э.* Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке / пер. Н. Охотина. М., 2017. (CORPUS; 437).

«Хождение» Стефана Новгородца // Памятники литературы Древней Руси: [сборник] / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. [Вып. 4]: XIV — середина XV века. М., 1981. С. 28–41.

*ХРИПКОВА Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. М., 2013.

*ХЬЮЗ Р.* Шок новизны / пер. О.С. Серебряной, П.А. Серебряного. СПб., 2020. (Арт-книга).

*ЦИЦЕРОН.* О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. (Литературные памятники).

*ЧАКОВСКАЯ Л.С.* Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н.э. М., 2011.

*ШАПИРО М.* Стиль // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385–425.

*ШАСТЕЛЬ А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме / пер. Н.Н. Зубкова. М.; СПб., 2001. (Книга света).

*ШЕКСПИР У.* Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1960.

*ШОНЮ П.* Цивилизация классической Европы / пер. В. Бабинцева. Екатеринбург, 2005. (Великие цивилизации).

*ЭКО У.* История уродства / пер. А.А. Сабашниковой и др. М., 2007.

*ЭКО У.* Открытое произведение. Форма и определенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелёва. СПб., 2004.

*ЭКО У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. В. Резник, А. Погоняйло. СПб., 2004.

*ЭЛЬЗЕССЕР Т., ХАГЕНЕР М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонина, И. Кушнаревой. СПб., 2016.

Эстетика и теория искусства XX века / отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2007. (Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству).

Эстетика раннего французского романтизма (Пьер Балланш, Франсуа де Шатобриан, Бенжамен Констан, Жозеф Жубер) / сост. В.А. Мильчина. М., 1982. (История эстетики в памятниках и документах).

Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. / сост. В.П. Шестаков. М., 1981.

*ЭШТОН Д.* Нью-Йоркская школа и культура ее времени / пер. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовской. М., 2017. (Garage).

*ЯЙЛЕНКО Е.* Венецианская античность. М., 2010. (Очерки визуальности).

Abstraction in Medieval Art. Beyond the Ornament / ed. E. Gerstman. Amsterdam, 2021.

*ADHÉMAR J.* Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. P., 1996.

*ALBERTI L.B.* Opere volgari: in 3 vol. / a cura di C. Grayson. Bari, 1973.

*ALPERS S.* Is Art History? // Daedalus. 1977. Vol. 106. No. 3. P. 1–13.

*ANDREAE B.* Skulptur des Hellenismus. München, 2001.

*ARASSE D.* Histoires des peintures. P., 2004.

*ARIAS P.E.* A History of 1000 Years of Greek Vase Painting. N.Y., s.a.

Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / ed. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, UK, 1992.

*AURELII AUGUSTINI.* De Trinitate libri XV / ed. W.J. Mountain. Turnhout, 1968. (Corpus Christianorum. Series Latina).

*BACCI M.* Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998. (Piccola biblioteca Gisem; 14).

*BACCI M.* The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West. 300 to 1300. L., 2014.

*BAL M.* Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto, 2002. (Green College Lectures).

*BALDASSARRE I. et al.* Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico. Milano, 2006.

*BARRAL I ALTET X.* L'art romànic català a debat. Barcelona, 2009.

*BARRON S.* Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles; N.Y., 1991.

*BASCHET J.* L'iconographie médiévale. P., 2008.

*BAXANDALL M.* The Language of Art History // New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation. 1978–1979. Vol. 10. No. 3. P. 453–465.

*BAZIN PH.* La radicalisation du monde. P., 2009.

*BELTING H.* Das echte Bild. Bidlfragen als Glaubensfragen. München, 2005.

*BELTING H.* Das Ende der Kunstgeschichte? München, 1983.

*BELTING H.* Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. München, 1998.

*BELTING H.* Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München, 2013.

*BELTING H. et al.* Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre? P., 2000. (Art et artistes).

Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks / Hg. M. Warnke. München, 1973.

*BLAND K.* The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual. Princeton, 2000.

*BOARDMAN J.* Greek Sculpture: The Classical Period: A handbook. L., 2002.

*BOESPFLUG FR.* Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge. Genève, 2012.

*BOESPFLUG FR., ZALUSKA Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215) // Cahiers de civilisation médiévale. 1994. Vol. 37. No. 147. P. 181–240.

Brâncuşi contre États-Unis. Un procès historique, 1928. P., 1995.

*BRANDENBURG H.* Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung. Regensburg, 2017.

*BREDEKAMP H.* Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a.M., 1975.

*BREDEKAMP H.* La «main pensante». L'image dans les sciences // Penser l'image / dir. E. Alloa. P., 2011. P. 177–210.

*BRION M. ET AL.* Rembrandt. P., 1965.

*BROTHERS C.* War and Photography: A Cultural History. L.; N.Y., 1997.

*BRUBAKER L.* Inventing Byzantine Iconoclasm. L., 2012. (Studies in Early Medieval History).

*BURCKHARDT J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898.

*BURKE P.* Eyewitnessing. The Uses of Images As Historical Evidence. L., 2001. (Picturing History).

*BURKE P.* The Presentation of the Self in the Renaissance Portrait // Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication / ed. P. Burke. Cambridge; N.Y., 1987. P. 150–167.

*CAHN W.* Masterpieces. Chapters on the History of an Idea. N.Y., 1979.

*CAROLL M.D.* Rembrandt As Meditational Printmaker // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. No. 4. P. 585–610.

*CASTIGLIONE B.* Il libro del Cortegiano / ed. E. Bonora. Milano, 1984.

*CÉZANNE P.* Correspondance. P., 1937.

*CHASTEL A.* L'Italie et Byzance. P., 1999.

*CHATEAUBRIAND FR.-R., de.* Génie du Christianisme. P., 1828.

*CHATEAUBRIAND FR.-R., de.* Itinéraire de Paris à Jérusalem: en 2 t. P., 1859.

*CHATZIDAKIS M., WALTERS G.* An Encaustic Icon of Christ at Sinai // The Art Bulletin. 1967. Vol. 49. No. 3. P. 197–208.

*CLAMAN H.N.* Jewish Images in Christian Church. Art As the Mirror of the Jewish-Christian Conflict. 200–1250 C.E. Macon, GA, 2000.

*COHEN J.-L.* The Future of Architecture. Since 1889. L.; N.Y., 2016.

*COHEN S.* Ars simia naturae: The Animal As Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance // Explorations in Renaissance Culture. 2017. Vol. 43. No. 2. P. 202–231.

*CONNOR S.* Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte // Perspective. Actualité en histoire de l'art. 2018-2; Détruire. P., 2018. P. 147–166.

*CRAVEN R.C.* Indian Art. A Concise History. L., 2001.

Critical Terms for Art History / ed. R.S. Nelson, R. Shiff. Chicago, 1996.

*CROMBIE A.* Science, Art, and Nature in Medieval and Modern Thought. L.; Rio Grande, 1996.

*CROMBIE A.* Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The History of Argument and Explanation Especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts: in 3 vols. L., 1994.

*DAGRON G.* Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique. P., 2007.

Das Porträt vor der Erfindung des Porträts / Hg. M. Büchsel. Mainz, 2003.

*DE DUVE TH.* Look! 100 Years of Contemporary Art. Bruxelles, 2001.

Die *Kniga Palomnik* des Antonij von Novgorod / ed. A. Jouravel. Wiesbaden, 2019.

*DOX D.* The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century. Ann Arbor, 2004.

*DU BOURGUET P.* Art paléochrétien. Lausanne, 1971.

*ECKHARDT TH.* Die Dreifaltigkeitsikone Rublevs und die russische Kunstwissenschaft // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 1958. Bd. 6. H. 2. S. 145–176.

*EDGERTON S.* The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe. Ithaca; L., 2009.

*FÉLIBIEN A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: avec la vie des architectes. Farnborough, 1967.

*FIELD J.V.* The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance. Oxford, 1997.

*FLECK L.* Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Basel, 1935.

*FLECK L.* Genesis and Development of a Scientific Fact. L., 1979.

*FOUCAULT M.* L'archéologie du savoir. P., 1969. (NRF; Bibliothéque des Sciences humaines).

*FRANKL P.* Zu Fragen des Stils. Leipzig, 1988. (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft).

*FRAZER M.* Oreficerie altomedievali // Il Duomo di Monza: I tesori / a cura di R. Conti, R. Cassanelli. Milano, 1989. P. 15–48.

*FREEDBERG D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago; L., 1989.

*FRONTISI-DUCROIX F.* Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne. P., 2012. (Idées et recherches).

*GAMBONI D.* Iconoclasme, histoire de l'art et valeurs // Perspective. Actualité en histoire de l'art. 2018-2: Détruire. P., 2018. P. 125–146.

*GAMBONI D.* The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. L., 1997.

*GERMANN G.* Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas. Cambridge, Mass., 1972.

*GILBERT C.* What Is Expressed in Michelangelo's *Non-Finito* // Artibus et Historiae. 2003. Vol. 24. No. 48. P. 57–64.

*GILSON É.* Introduction aux art du Beau. P., 1963.

*GOLSENNE TH.* Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs // Les images dans l'Occident médiévale / dir. J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout, 2015. P. 179–192.

*GOMBRICH E.* Style // The International Encyclopedia of the Social Sciences. 1968. Vol. 15. P. 352–361.

*GOMBRICH E.* The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Ithaca, N.Y., 1982.

*GOODMAN N.* Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis; N.Y.; Kansas City, 1968.

*GOODMAN N.* The End of the Museum? // Journal of Aesthetic Education. 1985. Vol. 19. No. 2. Spec. iss.: Art Museums and Education. P. 53–62.

*GOTTWALD FR.* Das Tronie. Muster — Studie — Meisterwerk: die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt. München, 2011.

*GRABAR A.* Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

*GRABAR A.* Les origines de l'esthétique médiévale. P., 1992.

*GRABAR O.* Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting. Princeton, N.J.; Oxford, 2000.

*GRABAR O.* The Mediation of Ornament. Princeton, N.J., 1992. (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts).

*GRABAR O.* The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem. Princeton, 1996.

*GREENBERG C.* Art and Culture: critical essays. Boston, 1961.

*HARLAUT Y.* Naissance d'un mythe: l'ange au sourire de Reims. Langres, 2008.

*HARRISON CH.* An Introduction to Art. New Haven; L., 2009.

*HASKELL F.* The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven, 2000.

*HAWKINS R.B.* A Statue of Kuan-Yin: A Problem in Sung Sculpture // Records of the Art Museum, Princeton University. 1953. Vol. 12. No. 1. P. 2–36.

*HECKER SH.* A Moment's Monument. Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture. Oakland, 2017.

*HINTON A.H.* Practical Pictorial Photography. L., 1902.

Hokusaï: exposition. Paris, Grand Palais, 2014–2015. P., 2014.

*HOOPER-GREENHILL E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. L., 2000.

*HOWARD D.* Venice As a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View // Artibus et Historiae. 1997. Vol. 18. No. 35. P. 101–111.

*HUGHES R.* American Visions: The Epic History of Art in America. N.Y., 1997.

*JANTZEN H.* Ottonische Kunst. München, 1946.

*JOHANNES MOLANUS.* De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Lovanii, 1570.

*JOHANNES SARESBERIENSIS.* Policraticus: in 2 vol. / ed. C.C.I. Webb. Oxford, 1909.

*JONES A.* Reading August Sander's Archive // Oxford Art Journal. 2000. Vol. XXIII. No. 1. P. 1–22.

Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism / ed. H. Kessler, D. Nirenberg. Philadelphia; Oxford, 2011.

*JUGIE S.* Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne. Dijon, 2010.

*KATZENELLENBOGEN A.* The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia. N.Y., 1959.

*KELLER H.* Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Bd. 3. S. 227–354.

*KEMP W.* Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München, 1987.

*KENT D.* Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre. New Haven; L., 2000.

*KOGMAN-APPEL K.* Jewish Book Art between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain. Leiden; Boston, 2004.

*KÖHREN-JANSEN H.* Giottos *Navicella*. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte. Worms am Rhein, 1993. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; Bd. 8).

*KRUSE CHR.* Wozu Menschen malen: historische Begründungen eines Bildmediums. München, 2003.

*KUBLER G.* The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven; L., 1962.

*KUITERT W.* Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, 1988.

Kunstgeschichte: eine Einführung / Hg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke. Berlin, 2008.

*LADNER G.B.* Die Anfänge des Kryptoporträts // Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler. Bern, 1983. S. 78–97.

*LA GAMMA A.* Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures. N.Y., 2011.

*LANEYRIE-DAGEN N.* L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle. P., 2006.

L'Angelico ritrovato. Studi e ricerche per la Pala di San Marco / a cura di Cr. Acidini, M. Scudieri. Livorno, 2008.

La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio / a cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano, 2007.

*LASKO P.* Ars sacra, 800–1200. New Haven; L., 1994.

L'aventure de l'art au XIXe siècle / dir. J.-L. Ferrier. P., 1991.

L'aventure de l'art au XXe siècle / dir. J.-L. Ferrier. P., 1992.

*LAVIN I.* On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust // The Art Quarterly. 1970. Vol. XXXIII. No. 3. P. 207–226.

*LE CORBUSIER.* Vers une architecture. P., 1997.

*LEVEY M.* From Giotto to Cézanne: A Concise History of Painting. L., 1964.

*LEYMARIE J., MONNIER G., ROSE B.* Drawing: History of an Art. Genève; N.Y., 1979.

Liber miraculorum sanctae Fidis / ed. L. Robertini. Spoleto, 1994. (Biblioteca di "Medioevo latino"; 10).

*LUGLI E.* In cerca della perfezione: nuovi elementi per l'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci // Leonardo e Vitruvio: oltre il cerchio e il quadrato / a cura di Fr. Borgo. Venezia, 2019. P. 69–91.

*MANNHEIM K.* Ideologie und Utopie. Frankfurt a.M., 2015.

*MARIN L.* Détruire la peinture. P., 2008.

*MARION J.-L.* Seeing, or Seeing Oneself Seen: Nicolas of Cusa's Contribution in *De visione Dei* // Journal of Religion. 2016. Vol. 96. No. 3. P. 305–331.

*MCCLELLAN A.* Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Berkeley; Los Angeles; L., 1994.

*MERLEAU-PONTY M.* Sens et non-sens. P., 1996.

*MORLIÈRE A., de la.* Le premier livre des Antiquitez, histoires et choses plus remarquables de la ville d'Amien, poëtiquement traicté. P., 1627.

*NICOLAUS DE CUSA.* De visione Dei sive De icona / ed. H.D. Riemann. Hamburg, 2000.

Nineteenth-Century Theories of Art / ed. J.Ch. Taylor. Berkeley, 1987.

*NODELMAN SH.* How to Read a Roman Portrait // Art in America. 1975. Vol. 63. P. 26–33.

*OLARIU D.* La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle. Bern etc., 2014.

*PAINE R.T., SOPER A.C.* The Art and Architecture of Japan. 3rd ed. New Haven; L., 1981.

*PANOFSKY E.* Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Cambridge, Mass., 1966.

*PANOFSKY E.* Galileo As the Critic of the Arts: Aesthetic

Attitude and Scientific Thought // Isis. 1956. Vol. 47. No. 1. P. 3–15.

*PARLATO E.* Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, "stupendissimamente" descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane // In utrumque paratus. Aretino e Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo / a cura di P. Procaccioli. Roma, 2008. P. 207–225.

*PATER W.* Studies in the History of the Renaissance. L., 1873.

*PAULINUS NOLANUS.* Epistulae / ed. G. de Hartel. Wien, 1894.

*PEVSNER N.* An Outline of European Architecture. L., 2000.

*POLLINI J.* The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imagery, and the Construction of a *Dynastic Narrative* // Narrative and Event in Ancient Art / ed. P. Holiday. Cambridge, 1993. P. 258–298.

*POLLITT J.J.* Art in the Hellenistic Age. Cambridge, 1986.

*POMIAN KRZ.* La culture de la curiosité // Le temps de la réflexion. Vol. III. 1982. P. 337–359.

*POMIAN KRZ.* Princely Collections and Art Museums North of the Alps // The Grand Atelier: Pathways of Art in Europe (5th–18th Centuries) / ed. R. Recht, C. Perier-d'Ieteren, P. Griener. Bruxelles, 2008. P. 37–46.

Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera" / a cura di C. Falciani, A. Natali. Roma, 2014.

*PORTOGHESI P.* Borromini. Architecture, langage. P., 1969.

*PUGLISI C.* Caravaggio. L.; N.Y., 1998.

*READ H.* The Origins of Form in Art. L., 1965.

*RECHT R., DUPEUX C., ROLLER ST.* Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle. Un regard moderne. Strasbourg, 2012.

*RESTORO D'AREZZO.* La composizione del mondo / ed. A. Morino. Parma, 1997.

*RIEGL A.* Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik: mit 197 Abbildungen im Text. Berlin, 1893.

*RIOUT D.* Qu'est-ce que l'art moderne? P., 2000. (Folio. Essays).

Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII (1254–1303) / a cura di A.M. Romanini. Torino, 1991.

*ROMANO M.* La città come opera d'arte. Torino, 2008.

*ROMANO S.* L'icône *achéiropoiète* du Latran. Fonction d'une image absente // Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge / dir. N. Bock et al. Roma, 2002. P. 301–319. (I libri di Viella. Arte / Études lausannoises d'histoire de l'art; 1).

*ROQUE D.* Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstaction en peinture (1860–1960). P., 2003. (Folio. Essays).

*ROSKILL M.* What Is Art History? N.Y.; L., 1976.

*RUSKIN J.* St. Mark's Rest. The History of Venice. N.Y., 1877.

Russische Photographie. 1840–1940: Kat. zur Wanderausst. Berlin, 1993.

*SAINT-PAIR G., de.* Le Roman du Mont-Saint-Michel / ed. Fr. Michel. Caen, 1856.

*SANDER A.* Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts / mit einer Einl. von A. Döblin. München, [1929].

*SARTRE J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? P., 1948.

*SAUERLÄNDER W.* Romanesque Art. Problems and Monuments: in 2 vols. L., 2004.

*SCHAPIRO M.* Late Antique, Early Christian and Medieval Art: selected papers. N.Y., 1979.

*SCHAPIRO M.* Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers. N.Y., 1978.

*SCHAPIRO M.* Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers. N.Y., 1994.

*SCHAPIRO M.* Worldview in Painting. Art and Society: selected papers. N.Y., 1999.

*SCHMITT J.-CL.* La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction. P., 2003. (Librairie du XIXe siècle).

*SCHMITT J.-CL.* Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. P., 2002. (Le temps des images).

*SCHULZ J.* Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500 // The Art Bulletin. 1978. Vol. 60. No. 3. P. 425–474.

*SCIURIE H.* Ecclesia und Synagoge an den Domen zu Strassburg, Bamberg, Magdeburg und Erfurt // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1993/1994. Bd. 46/47. T. 2. S. 679–687.

*SEDLMAYR H.* Die Architektur Borrominis. Berlin, 1930.

*SEDLMAYR H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

*SEGRE C.* Stile // Enciclopedia Einaudi. Torino, 1982. P. 549–565.

*SEIDEL M.* Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano: in 2 vol. Venezia, 2012.

*SETTIS S.* Futuro del "classico". Torino, 2004.

*SIMMS M.* Sézanne's Unfinish // RES: Anthropology and Aesthetics. 1999. No. 36. P. 226–242.

*SOHM PH.L.* The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800. New Haven; L., 2007.

*STEIN G.* Writings and Lectures. 1909–1945 / ed. P. Meyerowitz. Baltimore, 1967.

*STEINBERG L.* The Philosophical Brothel // October. 1988. Vol. 44. P. 7–74.

*SUMMERSON J.* The Classical Language of Architecture. L., 2012.

*TACHAU K.* God's Compass and *Vana Curiositas*: Scientific Study in the Old French *Bible moralisée* // The Art Bulletin. 1998. Vol. 80. No. 1. P. 7–33.

*TARONAS L.* The Amarna Period and the Politics of Iconoclasm in Ancient Egypt: doctoral diss. Cambridge, MA, 2020.

The Cambridge Companion to the Hellenistic World / ed. Gl.R. Bugh. Cambridge, 2006.

The Family of Man: 60th anniversary ed. N.Y., 2015.

The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe / ed. O. Impey, A. MacGregor. Oxford, 2017.

The Works of Oscar Wilde / ed. G.F. Maine. L.; Glasgow, 1949.

*THOMPSON J.* How to Read a Modern Painting: Understanding and Enjoying the Modern Masters. L., 2006.

*TREXLER R.* Church and Community 1200–1600. Studies in the History of Florence and New Spain. Roma, 1987.

*TRILLING J.* The Language of Ornament. L., 2001.

Truth Beauty: Pictorialism and the Photograph As Art, 1845–1945. Vancouver, 2008.

Unfinished: Thoughts Left Visible: Exhibition. New York, The Metropolitan Museum of Art, March 18 — September 4, 2016. New Haven; L., 2016.

*VALÉRY P.* Œuvres / ed. J. Hytier. T. I. P., 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).

*VASARI G.* Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori [издание Giunti 1568] / ed. G. Milanesi. 5 vol. Firenze, 1880.

*VIELLIARD J.* Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Mâcon, 1969.

*VOSKOBOYNIKOV O.* L'éloquence du corps // Le Moyen Âge et les sciences (XIIIe — XVe siècle) / textes réunis par D. Jacquart, A. Paravicini Bagliani. Firenze, 2021. P. 133–158. (Micrologus Library).

*VÖGE W.* Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 // Zeitschrift für bildende Kunst. 1914. Bd. 49. S. 193–216.

*WALKER A.* Ideas Suggested on the Spot in a Late Excursion through Flanders, Germany, France, and Italy... L., 1790.

*WALKER S., BIERBRIER M.* Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt. L., 1997.

*WILLETT FR.* African Art. N.Y., 2006.

*WIRTH J.* La sculpture de la cathédrale de Reims et sa place dans l'art du XIIIe siècle. Genève; P., 2017. (Ars Longa; 6).

*WIRTH J.* L'image à la fin du Moyen Âge. P., 2011.

*WITTKOWER R.* Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750. Harmondsworth, 1978.

*WITTKOWER R.* Sculpture. Processes and Principles. L., 1977.

*WITTKOWER R., WITTKOWER M.* Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. L., 1963.

*WOHLFART G.* Mutmaßungen über das Sehen Gottes. Zu Cusanus' *De visione Dei* // Philosophisches Jahrbuch. 1986. Bd. 93. Nr. 1. S. 151–164.

*ZEKI S.* Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford, 1999.

*ZERNER H.* Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline. P., 1997.

*ZEVI BR.* Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, "la prima città moderna europea". Torino, 2006.

*ZEVI BR.* Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura. Torino, 2009. (Piccola biblioteca Einaudi).

*ZUSCHLAG CHR.* "Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms, 1995.

## notes

# Примечания

# 1

*Wilde O.* The Picture of Dorian Gray // The Works of Oscar Wilde / ed. G.F. Maine. L.; Glasgow, 1949. P. 17.

# 2

*Kuitert W.* Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, 1988; *Малинина Е.Е.* Искусство, рожденное безмолвием. Новосибирск, 2013. С. 15–102.

# 3

*Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 478.

## 4

Общий обзор см.: *Инишев И.Н.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 184–211.

*Alpers S*. Is Art History? // Daedalus. 1977. Vol. 106. No. 3. P. 1–13; *Belting H*. Das Ende der Kunstgeschichte? München, 1983; *Kubler G*. Teh Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven; L., 1962.

*Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. А.А. Франковского. М., 2002. С. 281–282.

*Gombrich E.* The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Ithaca, N.Y., 1982. P. 128.

*Zeki S*. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford, 1999; *Фридберг Д.*, *Галлезе В*. Движение, эмоция и эмпатия в эстетическом переживании // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред. – сост. Н.Н. Мазур. СПб.; М., 2018. С. 476–485.

*Рехт Р.* Предмет истории искусства // Его же. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / пер. и науч. ред. О.С. Воскобойникова. М., 2014. С. 313–334. (Исследования культуры); *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 212–249.

# 10

*Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / пер. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 229–241. (Университетская библиотека Александра Погорельского); *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник / пер. С. Васильевой и др.; сост. И. Тертерян, Н. Матяш. М., 1991. С. 500–517. (Антология литературно-эстетической мысли); *Вейдле В.* Умірание искусства. Размышленія о судьбе литературного и художественного творчества. Парижъ, 1937 (книга вышла почти одновременно на французском и русском языках в дореволюционной орфографии).

# 11

*Бойцов М.А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и образ. Очерки потестарной имагологии / отв. ред. М.А. Бойцов, Ф.Б. Успенский. СПб., 2010. С. 5–37. В первом случае старинный принцип составления понятия из греческих корней сохранен, но вряд ли оправданно сводить «священное» и «место», а изучать – «пространства», объявляя их «священными». Во втором случае к латинскому слову imago приклеено греческое обозначение знания, logos, – получается некое «знание» об «изображениях», «потестарное», то есть «властное», то ли по своему характеру, то ли по объекту изучения. Спорность таких названий не означает, что в рамках описанных ими направлений не делается замечательных открытий.

# 12

*Cohen J.-L.* The Future of Architecture. Since 1889. L.; N.Y., 2016; *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя: [ретроактивный манифест Манхэттена] / пер. А. Смирновой. М., 2013.

# 13

*Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2008. С. 14 (этот курс лекций дописан в середине 1960-х годов).

# 14

*Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / пер. М.Ю. Кореневой. СПб., 2001. С. 139–170. (Классика искусствознания).

## 15

Довольно четкое описание категории стиля с позиции литературоведения дал в свое время итальянский семиолог Чезаре Сегре: *Segre C.* Stile // Enciclopedia Einaudi. Torino, 1982. P. 549–565.

# 16

*Гинзбург К.* Стиль. Включение и исключение // Его же. Деревянные глаза. Десять статей о дистанции / пер. М. Велижева, С. Козлова, Г. Галкиной. М., 2021. С. 246–321.

## 17

*Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la litérature? P., 1948. P. 30. Выполненный А.К. Авеличевым достойный русский перевод первой главы этой книги: *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987. С. 313–334, здесь с. 325.

*Kubler G.* Op. cit. P. 129.

# 19

*Бюффон Ж.Л.Л де.* Речь при вступлении во Французскую академию / пер. В.А. Мильчиной // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 171. Ср.: *Гёте И.В.* Об искусстве: [сборник] / сост. А.В. Гулыга. М., 1975. С. 92–97.

*Bal M.* Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto, 2002. (Green College Lectures) (известный культуролог, совмещающий в своей работе методы литературоведения, искусствоведения, медиаисследования, пользуется понятием стиля, как все, *описательно*); Kunstgeschichte: eine Einführung / Hg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke. Berlin, 2008; Critical Terms for Art History / ed. R.S. Nelson, R. Shiff. Chicago, 1996.

# 21

*Гомбрих Э.* История искусства / пер. В.А. Крючковой, М.И. Майской. М., 2013; *Harrison Ch.* An Introduction to Art. New Haven; L., 2009. См., однако: *Gombrich E.* Style // The International Encyclopedia of the Social Sciences. 1968. Vol. 15. P. 352–361.

*Frankl P*. Zu Fragen des Stils. Leipzig, 1988. (Seemann-Beitrag zur Kunstwissenschaft); *Шапиро М.* Стиль // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385–425; *Read H*. The Origins of Form in Art. L., 1965. P. 33 ff.

# 23

*Mannheim K.* Ideologie und Utopie. Frankfurt a.M., 2015. S. 30.

# 24

*Fleck L.* Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Basel, 1935. См. также комментированный Томасом Куном и Тадеушем Тренном отличный английский перевод, который и сделал эту работу авторитетной: *Fleck L.* Genesis and Development of a Scientific Fact. L., 1979. P. 158–162.

# 25

*Кун Т.* Структура научных революций / пер. И.З. Налетова; общ. ред. С.Р. Микулинского и Л.А. Марковой. М., 1977. С. 209, 272.

*Crombie A.* Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The History of Argument and Explanation Especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts: in 3 vols. L., 1994. Vol. 1. P. 7–23.

# 27

*Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 49–50.

# 28

*Foucault M.* L'archéologie du savoir. P., 1969. P. 50. (NRF; Bibliothèque des Sciences humaines). Я в данном случае ссылаюсь на французский оригинал из-за известных недостатков перевода М.Б. Раковой и А.Ю. Серебрянниковой (*Фуко М.* Археология знания / пер. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. (Ars Pura. Французская коллекция)).

*Bredekamp H.* La «main pensante». L'image dans les sciences // Penser l'image / dir. E. Alloa. P., 2011. P. 177–210.

# 30

См.: *Рехт Р.* Предмет истории искусства // Его же. Верить и видеть… С. 323.

# 31

*Бланшо М.* Пространство литературы / пер. Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина, Д.С. Кротовой, В.П. Большакова. М., 2002. (Университетская библиотека); *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. А.В. Шестакова. СПб., 2005. (Французская библиотека).

Примером отличного пособия для работы с франкоязычной литературой можно считать довольно подробный и прекрасно выверенный «Французско-русский словарь терминов искусства» Екатерины Золотовой (М., 2003). Но он, естественно, учитывает в основном техническую лексику и тоже не всегда бесспорен.

Характерный пример – книга Ганса Бельтинга «Образ и культ: История образа до эпохи искусства», в целом очень важная, выпущенная издательством «Прогресс-Традиция» в начале 2000-х годов без минимальной редактуры.

Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред. – сост. Н.Н. Мазур. СПб.; М., 2018.

Социология искусства / пер. В.В. Малявина; отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. СПб., 2005; Эстетика и теория искусства XX века / отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2007. (Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству); Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX век: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / сост. и ред. А.В. Иконников. М., 1972.

# 36

Виктор Гращенков, прекрасно знавший ренессансные портреты, сам называл улыбку на лице неизвестного из музея Мандралиска в Чефалу одновременно улыбкой и «жесткой усмешкой», в которой видел «что-то откровенно вызывающее, недоброе и двоедушное», но считал именно Антонелло «первым живописцем XV столетия, открывшим выразительность улыбки» (*Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 244). Даниэль Арасс вовсе считал, что улыбка Антонелло не удалась, а вышла «гримаса», *rictus* (*Arasse D.* Histoires des peintures. P., 2004. P. 35). Такие сомнения у двух отличных знатоков искусства Возрождения говорят сами за себя.

## 37

*Фиренцуола А.* Сочинения / пер. А.Г. Габричевского. М.; Л., 1934. С. 353–354. (Итальянская литература).

## 38

*Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 427. Следует, впрочем, учитывать, что «Джоконда», наряду с «Сикстинской мадонной», в советское время висела в виде репродукции в каждой пятой квартире, вступая в молчаливый диалог с доярками на телеэкране. С этим повседневным китчем, возможно, и полемизировал философ.

*Эко У.* История уродства / пер. А.А. Сабашниковой и др. М., 2007.

*Le Corbusier*. Vers une architecture. P., 1997. P. 123.

# 41

*Фрай Д.* Сущностное определение архитектуры // Архитектура: язык, теория, история: сб. переводов / под ред. С.С. Ванеяна, И.И. Тучкова. Кн. II: Теория и история архитектуры. М., 2011. С. 169–180.

*Zevi Br*. Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura. Torino, 2009. P. 126–127. (Piccola biblioteca Einaudi).

# 43

*Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Его же. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996. С. 35–44.

*Ruskin J.* St. Mark's Rest. The History of Venice. N.Y., 1877. P. III.

*Baxandall M*. The Language of Art History // New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation. 1978–1979. Vol. 10. No. 3. P. 453–465.

*Дидро Д.* Письмо о слепых в назидание зрячим // Его же. Избранные философские произведения / пер. П.С. Попова. М., 1941. С. 66.

# 47

*Баксандалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века / пер. Н. Мазур и А. Форсило-вой. М., 2021. С. 202.

*Зедльмайр Г.* Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю.Н. Попова. СПб., 2000. С. 158. (Классика искусствознания).

*Роули Дж.* Принципы китайской живописи / пер. В.В. Малявина. М., 1989.

*Goodman N.* The End of the Museum? // Journal of Aesthetic Education. 1985. Vol. 19. No. 2. Spec. iss.: Art Museums and Education. P. 53–62.

# 51

The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth– and Seventeenth-Century Europe / ed. O. Impey, A. MacGregor. Oxford, 2017; *Pomian Krz*. La culture de la curiosité // Le temps de la réflexion. Vol. III. 1982. P. 337–359.

*Hawkins R.B.* A Statue of Kuan-Yin: A Problem in Sung Sculpture // Record of the Art Museum, Princeton University. 1953. Vol. 12. No. 1. P. 2–36.

*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С.А. Ромашко // Его же. Судьба и характер: эссе. СПб., 2019. С. 284–329. (Азбукаклассика. Non-Fiction).

# 54

*Мальро А.* Голоса безмолвия / пер. В.Ю. Быстрова. СПб., 2012. С. 66. Замечание автобиографично: в 1924 году этот искатель приключений находился в заключении за кражу и перепродажу кхмерских произведений искусства, которые он изучал на месте, что не помешало ему в 1930-е годы стать знаменитым писателем, а при де Голле – министром культуры. О его проекте «воображаемого музея» и использовании фоторепродукций для популяризации искусства много писалось и пишется (см., например: *Zerner H.* Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline. P., 1997. P. 145–158).

*Нора П.* Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / пер. Д.Р. Хапаевой. СПб., 1999. С. 17–51. (Новая петербургская библиотека: Коллекция «Память века»).

## 56

Общая интерпретация этого комплекса: *Frazer M.* Oreficerie altomedievali // Il Duomo di Monza: I tesori / a cura di R. Conti, R. Cassanelli. Milano, 1989. P. 15–48. В более широком контексте церковного зодчества Средних веков: *Воскобойников О.С.* Средневековье крупным планом. М., 2020. С. 162–173. (Путешественники во времени).

*Платон*. Письмо XIII / пер. С.П. Кондратьева // Его же. Сочинения: в 3 т. / пер.; [под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса]. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 564. (Философское наследие).

*Pomian Krz.* Princely Collections and Art Museums North of the Alps // Teh Grand Atelier: Pathways of Art in Europe (5th–18th Centuries) / ed. R. Recht, C. Perier-d'Ieteren, P. Griener. Bruxelles, 2008. P. 37–46.

В 1948 году он был конфискован советскими властями и вывезен в Ленинград, а через десять лет «подарен» ГДР.

*Barral i Altet X*. L'art romànic català a debat. Barcelona, 2009. P. 73–85.

*McClellan A.* Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Berkeley; Los Angeles; L., 1994. P. 91–123.

# 62

В 2021 году британское правительство, опираясь на решение Попечительского совета Британского музея, в очередной раз (начиная с 1984 года) обменялось «любезностями» с ЮНЕСКО, заявив, что не вернет экспонаты на родину, и получило в ответ соответствующую ноту.

*Сурикова К.В.* Музей: Архитектурная история. М., 2021. С. 144–151. (Исследования культуры).

*Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. L., 2000.

*Haskell F.* The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven, 2000.

*Бодлер Ш.* Философское искусство / пер. Н.И. Столяровой, Н.Д. Липман. М., 2017. (Искусство и действительность); *Дидро Д.* Салоны / [пер. ]; сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт: в 2 т. М., 1989.

## 67

Об обстоятельствах ее проведения и значении для истории искусства в США см.: *Schapiro M.* Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers. N.Y., 1978. P. 135–178.

*Турчин В.С.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003. С. 79–100; *Кудрявцева Е.* Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата». М., 2017. С. 73–146. (Очерки визуальности).

*Тулузакова Г.П.* Николай Фешин: альбом. СПб., 2018. (Русские художники. XX век); Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della “maniera” / a cura di C. Falciani, A. Natali. Roma, 2014; Hokusaï: exposition. Paris, Grand Palais, 2014–2015. P., 2014; Unfni ished: Toh ughts Left Visible: Exhibition. New York, Teh Metropolitan Museum of Art, March 18 – September 4, 2016. New Haven; L., 2016.

*Riegl A.* Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik: mit 197 Abbildungen im Text. Berlin, 1893.

*Trilling J.* The Language of Ornament. L., 2001. P. 11.

*Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте // Его же. Сочинения: в 2 т. / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера. Т. 2. М., 1990. С. 215.

## 73

*Витрувий*. Десять книг об архитектуре. VII, V, 4 / пер. Ф.А. Петровского. Репр. изд. 1936 г. М., 2006. С. 139.

*Афонькин С.Ю.* Нэцкэ. М., 2007. (Мастера и шедевры). (Восточное искусство).

*Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В.* Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2012. № 86 (6). С. 221–244.

*Лоос А.* Орнамент и преступление / пер. Э.В. Венгеровой. М., 2018.

## 77

Характерное свидетельство – книга «Камни Венеции» Джона Рёскина, опубликованная в Лондоне в 1851–1853 годах.

Павла Силенциария описание храма Святой Софии. Ст. 607–611 / пер. Д.А. Черноглазова // Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб., 2018. С. 317–319.

Сегодняшний статус постройки Перре в качестве monument classé подсказывает, что памятником архитектуры – и архитектурной мысли – в современном мире может быть что угодно, от завода (AEG, Берлин, 1910 г., архит. П. Беренс) до общественного туалета (Уреддплассен, Норвегия, 2018 г., архит. Т. Арктандер, М. Хауген, Д. Зохар).

Bauhaus. В русском словоупотреблении часто встречается фонетически неправильное написание «Баухауз».

*Фосийон А.* Жизнь форм. Похвальное слово руке / пер. Н. Дубыниной, Т. Ворсановой. М., 1995.

*Гёте И.В.* Об искусстве. С. 82–88.

# 83

*Грабар О.* Формирование исламского искусства / пер., отв. ред. Т.Х. Стародуб. М., 2016. С. 224–243; *Grabar O.* The Mediation of Ornament. Princeton, N.J., 1992. (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts).

*Grabar O.* Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting. Princeton, N.J.; Oxford, 2000. P. 122–147.

*Pevsner N.* An Outline of European Architecture. L., 2000. P. 255–271.

*Craven R.C.* Indian Art. A Concise History. L., 2001. P. 187–191.

*Jantzen H.* Otot nische Kunst. München, 1946. S. 162.

# 88

*Вальтер фон дер Фогельвейде.* Стихотворения / пер. В.Б. Микушевича. М., 1985. С. 84. (Литературные памятники).

# 89

В 1914 году Николай Фешин взялся за крупноформатный портрет Миши Бардукова, четырехлетнего сына знакомого врача. На четвертом сеансе мальчик заявил: «А мама говорит, что вы – фитюлька». Художник обиделся, работа на этом закончилась, а годы спустя Н.М. Сапожникова обрезала незаконченный, но все равно замечательный портрет, и в этом виде он попал в запасники Казанского художественного музея, где находится по сей день.

## 90

*Платон.* Законы. 769 a—b / пер. А.Н. Егунова // Его же. Сочинения. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 245. Ср. другие примеры из практики художников у Платона: Кратил. 430b–432d; Государство. IX. 586c; Политик. 277c.

# 91

*Плиний Старший*. Естествознание. XXXV, 145 / пер. Г.А. Тароняна // Его же. Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 107. (Античная классика).

*Головин В.П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999. С. 78–79.

*Sauerländer W*. Romanesque Art. Problems and Monuments: in 2 vols. Vol. I. L., 2004. P. 92–124.

*Leymarie J., Monnier G., Rose B.* Drawing: History of an Art. Genève; N.Y., 1979; *Сидоров А.А.* Рисунки старых мастеров. Техника. Теория. История. М.; Л., 1940.

*Caroll M.D.* Rembrandt As Meditational Printmaker // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. No. 4. P. 605–610.

Все указанные особенности отмечены Панофским, но и он не предлагал точной интерпретации (*Panofsky E.* Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Cambridge, Mass., 1966. P. 185–186).

*Мандер К., ван.* Книга о художниках / пер. В.Н. Минорского. СПб., 2007. С. 48. (Художник и знаток).

# 98

Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / под общ. ред. Д.Е. Аркина, Б.Н. Терновца. Т. 1 / ред. А.А. Губер, А.А. Сидоров. М.; Л., 1937. С. 531.

*Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 412.

*Sohm Ph.L.* The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800. New Haven; L., 2007.

# 101

«Набросок исторического сюжета должен быть быстр, а расчленение не должно быть слишком законченным. Довольствуясь лишь положением этих членов тела, ты сможешь впоследствии закончить их на досуге, если это тебе захочется» (*Леонардо да Винчи.* Фрагмент 695 / пер. А.А. Губера // Его же. Суждения о науке и искусстве / [пер. В. Зубова и др.]. СПб., 2001. С. 503. (Наследие)).

Отметим на полях, что китайская теория живописи знала об этом значении непринужденности пера и кисти за много веков до Леонардо: «непроизвольность» (*и*) в работе мастера являла зрителю то, насколько легко, без усилий он ухватил «естество» (*цзыжань*) и достиг гармонии с миром.

## 103

Сбалансированная точка зрения на проблему нон-финито у Микеланджело: *Wittkower R.* Sculpture. Processes and Principles. L., 1977. P. 142–145; *Gilbert C.* What Is Expressed in Michelangelo's *Non-Finito* // Artibus et Historiae. 2003. Vol. 24. No. 48. P. 57–64.

*Hecker Sh.* A Moment's Monument. Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture. Oakland, 2017.

*Schapiro M.* Modern Art… P. 1–46; *Simms M.* Sézanne's Unfinish // RES: Anthropology and Aesthetics. 1999. No. 36. P. 226–242.

См. многочисленные примеры в каталоге выставки: Unfinished…

# 107

*Chateaubriand Fr.-R., de.* Itinéraire de Paris à Jérusalem: en 2 t. T. I. P., 1859. P. 406. См. также эстетические фрагменты Шатобриана в переводе Веры Мильчиной: Эстетика раннего французского романтизма (Пьер Балланш, Франсуа де Шатобриан, Бенжамен Констан, Жозеф Жубер) / сост. В.А. Мильчина. М., 1982. С. 94–247. (История эстетики в памятниках и документах).

*Goodman N.* Languages of Art. An Approach to a Teh ory of Symbols. Indianapolis; N.Y.; Kansas City, 1968. P. 262.

# 109

*Рид Г.* Краткая история современной живописи / пер. Т. Боднарук. М., 2006. С. 152.

# 110

См.: *Belting H.* L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef d'œuvre // Belting H. et al. Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre? P., 2000. P. 50. (Art et artistes).

# 111

*Валери П.* Об искусстве / пер.; изд. подгот. В.М. Козовой. М., 1976. С. 158.

*Буркхардт Я.* Размышления о всемирной истории / пер. А. Дранова, А. Гаджикурбанова. М., 2004. С. 179–212. (Книга света).

# 113

*Stein G.* Writings and Lectures. 1909–1945 / ed. P. Meyerowitz. Baltimore, 1967. P. 152.

# 114

«Если ученик может целиком сделать шедевр, его мастер может взять еще одного ученика по причине того, что, если ученик умеет сделать свой шедевр, разумно его держать при деле, уважать и беречь больше, чем того, кто не умеет его делать; так что мастер не посылает его больше в город достать хлеба и вина, как мальчишку; по этой причине мастер может взять другого ученика с тех пор, как тот умеет делать свой шедевр» (Регистры ремесел и торговли города Парижа. Статут LXXIX / пер. Л.И. Киселевой под ред. А.Д. Люблинской // Средние века. Вып. 11. 1958. С. 198).

# 115

*Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988. С. 130–141.

# 116

Цит. по: *Cahn W.* Masterpieces. Chapters on the History of an Idea. N.Y., 1979. P. 37.

# 117

*Tachau K.* God's Compass and *Vana Curiositas*: Scientific Study in the Old French *Bible moralisée* // Teh Art Bulletin. 1998. Vol. 80. No. 1. P. 7–33. О значении христианских представлений о Боге как художнике для истории живописи см.: *Kruse Chr.* Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums. München, 2003. S. 155–168.

# 118

*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. А.И. Венедиктова. Т. I. М., 1956. С. 134. Ср. сонеты Микеланджело 60 и 61: *Микеланджело*. Стихотворения / пер. А.М. Эфроса. М., 1992. С. 189, 193; *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. Ю.Н. Попова. СПб., 1999. С. 88–93. (Классика искусствознания). (Культурология: Университетская библиотека).

*Баксандалл М.* Указ. соч. С. 148–200.

# 120

*Morlière A., de la.* Le premier livre des Antiquitez, histoires et choses plus remarquables de la ville d'Amien, poëtiquement traicté. P., 1627. P. 89–92.

# 121

*Воскобойников О.С.* Ресторо д'Ареццо: художник и энциклопедист XIII века // Новое литературное обозрение. 2018. Т. 6. № 154. С. 131–140; *Магистр Григорий*. Рассказ о чудесах города Рима / пер. О.С. Воскобойникова, Н.С. Тарасовой // Бог, Рим, народ в средневековой Европе / сост. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников. М., 2021. С. 69–87. (Polystoria).

# 122

«Veient le mont et le mostier / Molt se prenent a merveiller» (*Saint-Pair G., de.* Le Roman du Mont-Saint-Michel. Vers 728–729 / ed. Fr. Michel. Caen, 1856. P. 24).

# 123

*Walker A.* Ideas Suggested on the Spot in a Late Excursion through Flanders, Germany, France, and Italy… L., 1790. P. 188–189.

Вазари пользовался ими, чтобы освежить в памяти виденное прежде, что иногда объясняет его неточности.

# 125

*Belting H.* Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. München, 1998. S. 150–157, 302–308.

# 126

Принятый у нас перевод названия картины «Un bar aux “Folies Bergère”» не совсем точен, поскольку на ней изображен театральный буфет, а не бар.

## 127

См. аннотацию к циклу «Демон» в каталоге выставки: Михаил Врубель. М., 2021. С. 284.

## 128

Воллар выпустил книгу с офортами Пикассо в 1931 году, и издание не пользовалось успехом. Иллюстрации, описание и анализ цикла см. в кн.: *Крючкова В.А.* Пикассо: от «Парада» до «Герники». 1917–1937. М., [2003]. С. 214–234.

# 129

*Pater W.* Studies in the History of the Renaissance. L., 1873. P. 316.

# 130

*Уайльд О.* Критик как художник / пер. С. Займовского и др. М., 2017. (Искусство и действительность).

# 131

*Фрейд З.* Леонардо да Винчи. Воспоминание детства / пер. Т.Н. Григорьевой. М., 1991; *Schapiro M.* Teh ory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers. N.Y., 1994. P. 153–199. О психоанализе в целом см.: *Базен Ж.* История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. К.А. Чекалова; общ. ред. Ц.Г. Арзаканяна. М., 1994. С. 245–259.

# 132

Схожа по замыслу, но немного крупнее по масштабу его работа «Картина и зрители» (2011–2013 гг., холст, масло, 200 × 250 см), где зрители и экскурсоводы Третьяковской галереи фактически сливаются с ива́новским «Явлением Христа народу».

# 133

Дюшан не думал торговать своими реди-мейд и вообще избегал арт-рынка, поэтому большинство оригиналов исчезло. Только в 1966 году миланский арт-дилер Артуро Шварц, в условиях совершенно иной конъюнктуры, заказал по восемь точных копий самых известных к тому времени ранних изделий Дюшана и уговорил стареющего мэтра их подписать. Шварц не прогадал.

*MacGregor N.* Chef-d'œuvre: valeur sûre? // Belting H. et al. Op. cit. P. 70–78.

## 135

Представить даже в общих чертах литературу о «Гернике» нет никакой возможности, но добротный, взвешенный анализ можно найти в цитированной выше работе В. Крючковой: *Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 314–358. Автор творчески развивает находки Рудольфа Арнхейма и Гершеля Чиппа, но учитывает и работы других исследователей – Фр. Рассела, В. Шписа, Ж.-Л. Феррье. Здесь же можно познакомиться с эскизами к знаменитой картине.

Исключением можно считать созданную в январе 1937 года в стилистике комиксов литературно-графическую сатиру «Сон и ложь Франко», отклик на бомбардировку Мадрида силами немецкой авиации. Она важна уже тем, что в ней присутствуют некоторые персонажи «Герники»: женщина, лошадь, бык.

## 137

Цит. по: L’aventure de l’art au XXe siècle / dir. J.-L. Ferrier. P., 1992. P. 356.

Недопустимость эту испанские республиканцы явно не восприняли всерьез. Напротив «Герники» висел портрет расстрелянного франкистами поэта Федерико Гарсиа Лорки, в соседнем зале, отделенном стеклянной перегородкой, показывались документальные фильмы о гражданской войне, снятые Тристаном Тцарой, Бунюэлем и Хемингуэем.

*Spies W*. La carrière d'un chef d'œuvre: Guernica // Belting H. et al. Op. cit. P. 133.

# 140

L’aventure de l’art au XXe siècle. P. 809.

## 141

Цит. по: *Spies W.* Op. cit. P. 117.

Ibid. P. 123.

# 143

*Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 315. О значении высказываний Пикассо о собственных работах см.: *Roskill M.* What Is Art History? N.Y.; L., 1976. P. 175–177.

*Zuschlag Chr*. “Entartete Kunst”. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms, 1995. S. 169–204.

## 145

Цит. по: *Spies W.* Op. cit. P. 126. В 1932 году Карл Юнг, с совершенно иными целями и, как положено психиатру, внимательно изучавший изображения и вообще искусство, в специальной статье в газете *Neue Züricher Zeitung* описал «его психологию, лежащую в основе творчества». Его вердикт в общих чертах таков: «Психические проблемы Пикассо, в той мере, в какой они проявляются в его работах, в точности аналогичны проблемам моих пациентов». Среди них он выделяет невротиков и шизофреников, приписав художника ко второй. «Побратимом» Пикассо в литературе Юнг считал Джеймса Джойса. Впрочем, два года спустя он подчеркивал, что это не клинический диагноз, а лишь симптомы расстройства.

*Marin L.* Détruire la peinture. P., 2008.

*Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е.Г. Лундберга. СПб., 2004. (Художник и знаток).

*Паперный В.* Культура Два. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006.

*Setit s S.* Futuro del “classico”. Torino, 2004. P. 7.

Critical Terms for Art History.

# 151

Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. Е.В. Завадской. М., 2001.

*Роули Дж.* Указ. соч. С. 38–46.

Например, Николай Конрад видел начало «китайского Ренессанса» в жизни и творчестве «гуманиста» и «профессора» Хань Юя, современника Карла Великого (*Конрад Н.И.* Запад и Восток: статьи. М., 1966. С. 149). Тема ренессансов в Китае и Японии проходит лейтмотивом и его крупной работы о средневековой Японии: Его же. Очерк истории культуры средневековой Японии: VII–XVI века. М., 1980.

*Paine R.T., Soper A.C.* Teh Art and Architecture of Japan. 3rd ed. New Haven; L., 1981. P. 159, 201.

## 155

В переводе: «какой-нибудь образцовый и хороший писатель, а не пролетарий» (*Авл Геллий*. Аттические ночи. XIX, 8, 15 / пер. О.Ю. Бойцовой. СПб., 2008. С. 358. (Bibliotheca classica)).

*Шоню П.* Цивилизация классической Европы / пер. В. Бабинцева. Екатеринбург, 2005. (Великие цивилизации).

# 157

*Valéry P.* Études litét raires // Idem. Œuvres / ed. J. Hytier. T. I. P., 1957. P. 604. (Bibliothèque de la Pléiade).

*Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

*Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. А.Г. Габричевского; общ. ред. В.Д. Дажиной. М., 1998. (История эстетики в памятниках и документах).

# 160

«Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров является, наконец, благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении. Подобно тому как морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу» (*Винкельман И.И.* Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // Его же. Избранные произведения и письма / ред. Б. Пшибышевский; пер. А.А. Алявдиной. М.; Л., 1935. С. 107. (Искусствоведение)).

## 161

См., например, вводные замечания к «Истории искусства древности»: *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма. С. 257–267.

# 162

«Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines» (*Chateaubriand Fr.-R., de.* Génie du Christianisme. P., 1828. P. 360).

# 163

*Броновицкая Н.Н.* Памятники архитектуры Москвы: в 10 т. Т. 10: Архитектура Москвы 1933–1941 гг. М., 2015. С. 250.

*Кантор-Казовская Л.* Современность древности: Пиранези и Рим / авториз. пер. К. Асса. М., 2015. С. 70–74. (Очерки визуальности).

# 165

Отсутствие в средневековой и ренессансной Венеции памятников древности, конечно, не означало, что Античность не сыграла важной роли в истории венецианского искусства XV–XVI вв. (*Яйленко Е.* Венецианская античность. М., 2010. С. 458–462. (Очерки визуальности)).

*Муратов П.П.* Образы Италии: полное изд. в 3 т. Т. II–III. М., 1994. С. 96.

# 167

*Boardman J.* Greek Sculpture: The Classical Period: A handbook. L., 2002. P. 90–95.

Следует помнить, что наше знание классической греческой словесности так же дискретно, несмотря на попытки систематизации «канона». Латинская литература Августовского века самим своим блеском вытеснила, обрекла на равнодушие читателей и, по сути, на гибель ту традицию, которой сама же вдохновлялась и искренне восхищалась. Полностью вернувшейся к греческому средневековой Византии досталась уже довольно куцая античная библиотека. А латинская словесность Золотого века точно так же исчезла в эпоху упадка и варварских нашествий, сохранившись лишь в нескольких важнейших памятниках.

# 169

*Плутарх*. Перикл. Гл. XIII / пер. С.И. Соболевского // Его же. Сравнительные жизнеописания: в 3 т. / изд. подгот. С.П. Маркиш, С.И. Соболевский. Т. I. М., 1961. С. 206. (Литературные памятники).

# 170

*Гораций*. Послания. II, I, 156–157 / пер. Н. Гинцбурга // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 369. (Библиотека античной литературы. Рим).

# 171

*Вазари Дж.* Указ. соч. Т. IV. М., 1970. С. 86 (по каким-то причинам Вазари исключил это выражение из второго издания, текст приводится в примечании).

# 172

Вслед за неправильным описанием Вазари за фреской закрепилось название «La disputa del Sacramento», «Диспут о Таинстве».

# 173

*Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме / пер. Н.Н. Зубкова. М.; СПб., 2001. С. 457–468. (Книга света).

*Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко… С. 97.

## 175

Вазари пишет, что фигуры «выполнены с поразительным искусством и талантом, ибо Джулио удалось достичь того, что они не только кажутся живыми (настолько они реальны), но и приятным видом *обманывают человеческий глаз*» (курсив мой. – *О. В.*) (*Вазари Дж.* Указ. соч. С. 72. Ср. подробное описание всей композиции комнаты: с. 75–76).

## 176

В переводе Вильгельма Левика образное выражение, понятное современникам Шекспира, опущено: «…Знаменитого мастера Джулио Романо, который с таким совершенством подражает природе, что, кажется, превзошел бы ее, когда бы сам он был бессмертен и мог оживлять свои творения» (*Шекспир У.* Зимняя сказка. Акт V, сцена II / пер. В. Левика // Его же. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 110). О ренессансной идее «искусство как обезьяна природы» см.: *Cohen S.* Ars simia naturae: The Animal As Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance // Explorations in Renaissance Culture. 2017. Vol. 43. No. 2. P. 202–231.

# 177

*Дамиш Ю.* Теория /Облака/. Набросок истории живописи / пер. А. Шестакова. СПб., 2003. С. 206–208. (Французская библиотека).

Николаус Певзнер считает собственный дом Джулио Романо в Мантуе образцом «маньеристического классицизма» (*Pevsner N.* Op. cit. P. 213). О неопределенности термина «маньеризм» см. интересные размышления Д. Арасса и Л.М. Баткина: *Arasse D.* Op. cit. P. 189–202; *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 194–207.

*Рехт Р.* Верить и видеть… С. 30. Некоторые «иконоборческие», по выражению Жана-Луи Коэна, проекты Миса ван дер Роэ уже современники хвалили за их готическую мощь (*Cohen J.-L.* Op. cit. P. 148).

*Le Corbusier*. Op.cit. P., 1995. P. 178.

Ibid. P. 170.

*Рехт Р.* Верить и видеть… С. 152–163.

# 183

*Restoro d'Arezzo*. La composizione del mondo. II, 8, 5 / ed. A. Morino. Parma, 1997. P. 314–315.

*Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы»… С. 66–74.

# 185

*Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. М., 2010. С. 112–114.

# 186

Общее описание: *Arias P.E.* A History of 1000 Years of Greek Vase Painting. N.Y., s.a. P. 327.

# 187

*Гомбрих Э.* История искусства. С. 81.

*Йегер В.* Пайдейя: Воспитание античного грека: в 3 т. / пер. А.И. Любжина. Т. 1. М., 2001. С. 335.

# 189

*Кларк К.* Нагота в искусстве: исследование идеальной формы / пер. М.В. Куренной, И.В. Кытмановой, А.Т. Толстовой. СПб., 2004. С. 50. (Художник и знаток).

*Головин В.П.* Указ. соч. С. 102–103.

# 191

*Плиний Старший*. Указ. соч. XXXVI, 20–21. С. 118–119.

# 192

*Антипатр Сидонский*. Афродита и Эрот Праксителя // Греческая эпиграмма /пер.; изд. подгот. Н.А. Чистякова. СПб., 1993. С. 205. (Литературные памятники).

## 193

*Робер де Клари*. Завоевание Константинополя. Гл. XCI / пер. М.А. Заборова. М., 1986. С. 64–65. (Памятники исторической мысли). В переводе Заборова – не «срамное место», а «свалка», в оригинале – vilain lieu. Учитывая иконографию «стыдливой Венеры», моя трактовка представляется более правильной. Не могу согласиться с Жаном Адемаром, что описание де Клари лишь «холодное перечисление» (*Adhémar J*. Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. P., 1996. P. 119).

*Магистр Григорий*. Указ. соч. Гл. XIII. С. 77–78. 11

## 195

«Et per consequens pulchritudo maxime attribuitur temperantiae quae praecipue turpitudinem hominis tollit» (*Sanctus Thoma Aquinas*. Summa theologiae. IIa—II-ae. Quaestio 141. Art. 2. Ad. 3. URL: https://www.corpusthomisticum.org/sth3141.html (дата обращения: 20.01.2022)). Макс Зайдель указал на эту параллель, но резонно заметил, что не следует объяснять смысл аллегории ссылкой на авторитетный текст того же времени (*Seidel M*. Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano: in 2 vol. Venezia, 2012. Vol. 1. P. 57–59). Обнаженный Геракл, изображенный отцом Джованни, Никколо, в соседнем баптистерии, являл собой, естественно, силу как добродетель, но для зрителя XIII века важна была, видимо, и анатомическая точность этого изображения, его *телесность*, не только узнаваемое значение.

*Кларк К.* Нагота в искусстве… С. 65.

*Фосийон А.* Указ. соч. С. 38–39.

# 198

«Можно сказать, что благое и прекрасное в каком-то смысле суть одно и то же, особенно же в человеческих телах, ибо главнейшей причиной их красоты считаю я красоту души, которая, как сопричастница той истинной божественной красоты, озаряет и делает прекрасным то, чего касается, – особенно же если тело, в котором она обитает, создано не из столь низкого вещества, чтобы она не могла отпечатлеть на нем свои черты» (*Кастильоне Б.* Придворный / пер. П. Епифанова. М., 2021. С. 368). Ср.: *Варки Б.* Книга о красоте и грации / пер. И. Крайневой // Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. / сост. В.П. Шестаков. М., 1981. С. 371–375.

## 199

См. прекрасное описание в кн.: *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990. С. 253–283.

У Варбурга этот термин проходит одним из лейтмотивов через все творчество (*Хекшер У.* Генезис иконологии // Мир образов, образы мира… С. 54).

# 201

*Августин Блаженный.* О Граде Божием. VIII, 17: в 4 т. Т. II. М., 1994. С. 34.

# 202

В конце XVIII века физиогномика, систематизированная швейцарским пастором Иоганном Каспаром Лафатером, обрела огромную популярность среди мыслящей европейской публики. Немецкий физик Георг Кристоф Лихтенберг в 1778 году противопоставил ей патогномику – «познание природных признаков движений души», говоря в современной терминологии, что-то вроде семиотики аффектов.

# 203

*Andreae B.* Skulptur des Hellenismus. München, 2001. S. 132–147.

*Stewart A.* Hellenistic Art. Two Dozen Innovations // The Cambridge Companion to the Hellenistic World / ed. Gl.R. Bugh. Cambridge, 2006. P. 176–177.

Что-то подобное можно наблюдать и сегодня на фотографиях с сознательно удлиненной экспозицией, когда часть движущейся фигуры, обычно лицо, остается в фокусе, а часть размывается.

# 206

*Вергилий*. Энеида. II, 222 // Его же. Буколики. Георгики. Энеида / пер. С. Ошерова. М., 1979. С. 163.

# 207

*Гомер*. Одиссея. XI, 315–316 / пер. В. Вересаева. М., 1953. С. 133.

*Pollini J.* The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imagery, and the Construction of a *Dynastic Narrative* // Narrative and Event in Ancient Art / ed. P. Holiday. Cambridge, 1993. P. 258–298.

# 209

*Вергилий*. Энеида. XI, 362. С. 362.

Этот опыт, явленный уже св. Франциском в начале XIII века, систематически изложен в 1420-е годы в исключительно популярном латинском сочинении «О подражании Христу», обычно приписываемом Фоме Кемпийскому: *Фома Кемпийский.* О подражании Христу / пер. К.П. Победоносцева. М., 2004. (Возвращенное наследие: памятники философской мысли).

# 211

В искусствознании, когда находят такие поправки или их следы, называют найденное итальянским словом ripentimento – это значит, что художник (или кто-то за него) «раскаялся», «передумал», «изменил намерение». Не следует смешивать «бородатую Еву» из романской церкви с известным портретом Магдалены Вентуры – «Бородатой женщиной» кисти Хосе де Риберы (1631), зафиксировавшего настоящую аномалию: у Магдалены в тридцатисемилетнем возрасте выросла борода.

*Sciurie H.* Ecclesia und Synagoge an den Domen zu Strassburg, Bamberg, Magdeburg und Erfurt // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1993/1994. Bd. 46/47. T. 2. S. 679–687.

# 213

*Vöge W.* Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 // Zeitschrift für bildende Kunst. 1914. Bd. 49. S. 205.

*Альберти Л.Б.* Три книги о живописи / пер. А.Г. Габричевского // Его же. Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т. II: Материалы и комментарии. М., 1937. С. 46. (Классики теории архитектуры).

# 215

*Арасс Д.* Плоть, благодать, возвышенное // История тела: в 3 т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. М.С. Неклюдовой, А.В. Стоговой. 2-е изд. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М., 2017. С. 322. (Культура повседневности).

# 216

*Леонардо да Винчи*. Фрагмент 647 / пер. А.А. Губера // Его же. Суждения о науке и искусстве. С. 476.

*Laneyrie-Dagen N*. L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fni du XIXe siècle. P., 2006. P. 108–109.

*Чарди Р.П.* Душа и тела: анатомия страстей, физиология экспрессий // Мир образов, образы мира… С. 290.

# 219

*Везалий А.* О строении человеческого тела: в 2 т.: в 7 кн. / пер. В.Н. Терновского и С.П. Шестакова; ред. В.Н. Терновский. Т. 1; кн. 1, 2. М., 1950–1954.

*Коперник Н.* О вращениях небесных сфер / пер. И.Н. Веселовского. СПб., 2009. С. 17. (На плечах гигантов [Библиотека Стивена Хокинга]). (Библиотека фонда «Династия»).

*Crombie A.* Science, Art, and Nature in Medieval and Modern Thought. L.; Rio Grande, 1996.

*Кемп М.* Храмы тела и храмы космоса: видение и визуализация в эпоху научных революций Везалия и Коперника // Мир образов, образы мира… С. 375.

# 223

*Belting H.* Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München, 2013. S. 10–11; *Idem.* Das echte Bild. Bidlfragen als Glaubensfragen. München, 2005. S. 47–52.

*Walker S.*, *Bierbrier M.* Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt. L., 1997; *Большаков А.О.* Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб., 2001. С. 95–100.

*Willett Fr.* African Art. N.Y., 2006. P. 157–170.

*Пантелеев А.Д.* Маски в мистериальных культах эпохи Римской империи // Труды исторического факультета СПбГУ. 2015. Т. 23: Маска и театр в зрелищной культуре античного мира / ред. О.В. Кулишова, А.Д. Пантелеев. С. 128.

*La Gamma A*. Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures. N.Y., 2011. P. 28.

*Леви-Строс К.* Путь масок / пер. А.Б. Островского. М., 2000. (Мыслители XX века).

*Frontisi-Ducroix F.* Du masque au visage. Aspects de l’identité en Grèce ancienne. P., 2012. P. 33–38. (Idées et recherches).

# 230

*Цицерон*. Об обязанностях. I, 97 / пер. В.О. Горенштейна // Его же. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 83. (Литературные памятники).

# 231

*Петроний*. Сатирикон. Ст. 80 / пер. Б. Ярхо // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт; Лонг. Дафнис и Хлоя; Петроний. Сатирикон; Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969. С. 288. (Библиотека всемирной литературы; серия первая; т. 7).

«Fere totus mundus ex Arbitri nostri sententia mimum videtur implere» (*Johannes Saresberiensis*. Policraticus. II, 8: in 2 vol. / ed. C.C.I. Webb. Vol. 1. Oxford, 1909. P. 191); *Dox D*. The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century. Ann Arbor, 2004. P. 87–92.

# 233

*Vasari G.* Le vite de’ più eccellenti pitot ri, scultori, e architetot ri [издание Giunti 1568] / ed. G. Milanesi. 5 vol. V. Firenze, 1880. P. 575.

*Parlato E.* Pietro Aretino ritratot da Sebastiano del Piombo, “stupendissimamente” descritot da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane // In utrumque paratus. Aretino e Arezzo: in margine al ritratot di Sebastiano del Piombo / a cura di P. Procaccioli. Roma, 2008. P. 222.

*Gombrich E.* The Image and the Eye… P. 105–136.

*Castiglione B.* Il libro del Cortegiano / ed. E. Bonora. Milano, 1984. P. 25. Мой перевод этого места слегка отличается от недавно вышедшего перевода (в целом замечательного) Петра Епифанова: *Кастильоне Б.* Придворный. С. 11.

*Burke P.* The Presentation of the Self in the Renaissance Portrait // Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication / ed. P. Burke. Cambridge; N.Y., 1987. P. 150–167.

# 238

*Гомер*. Илиада. XXII, 402–403 / пер. Н.И. Гнедича. Л., 1990. С. 318.

*Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985. С. 150–210.

Особый случай представляет собой Сократ, потому что и Платон, и Ксенофонт не просто описывают его лицо, но настаивают на его безобразии. В греческой системе ценностей, где внешняя красота фактически выступала гарантом внутренней, этот парадокс, безусловно, многое значил для всех учеников великого философа. Очень может быть, предполагает Франсуаза Фронтизи-Дюкру, что они видели в лице учителя маску силена, за которой настоящая красота его души скрыта так же надежно, как истина – за видимым миром.

# 241

*Плутарх*. Цицерон. Гл. I / пер. С.П. Маркиша // Его же. Сравнительные жизнеописания. Т. III. М., 1964. С. 158–159.

*Lahusen G.* Antike Schriftzeugnisse zum römischen Porträt // Das Porträt vor der Erfindung des Porträts / Hg. M. Büchsel. Mainz, 2003. S. 43–58.

*Nodelman Sh.* How to Read a Roman Portrait // Art in America. 1975. Vol. 63. P. 26–33.

*Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. S. 267.

# 245

Об этом семейном портрете и о «Геннадии» см.: *Chiesa G.S.* I materiali preziosi: l'eredità delle immagini e il rinnovamento del loro significato // La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio / a cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano, 2007. P. 80–81.

*Lasko P.* Ars sacra, 800–1200. New Haven; L., 1994. P. 101.

# 247

В начале 1521 года во время поездки по Нидерландам Дюрер зафиксировал в своем дневнике: «Я написал масляными красками хорошее изображение Вероники стоимостью 12 гульденов, его я подарил Франческо, португальскому агенту. Затем я написал масляными красками св. Веронику, еще лучше, чем прежнюю; ее я подарил португальскому агенту Брандану. Франческо дал сначала служанке на чай 1 филипповский гульден, а затем, за Веронику, еще 1 гульден» (*Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма / пер. Ц. Нессельштраус. 2-е изд., испр. СПб., 2000. С. 500–501. (Наследие)). Как видно, речь идет о рутинном деле.

*Panofsky E.* Early Netherlandish Painting… Vol. 1. P. 203.

Эта связь детально прослеживается Домиником Олариу: *Olariu D.* La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle. Bern etc., 2014.

# 250

Эта мысль впервые возникла у Буркхардта на склоне дней. См.: *Seiler P.* Giotot als Erfni der des Porträts // Das Porträt… S. 153–172.

# 251

*Лазарев В.Н.* Старые итальянские мастера. С. 158–159.

*Гращенков В.Н.* Указ. соч. С. 241.

*Arasse D.* Op. cit. P. 35.

*Lavin I.* On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust // Teh Art Quarterly. 1970. Vol. XXXIII. No. 3. P. 208.

*Ladner G.B.* Die Anfänge des Kryptoporträts // Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler. Bern, 1983. S. 78–97.

*Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / пер. Н. Булаховой, Д. Захаровой. СПб., 2008. С. 62. (Художник и знаток).

## 257

В том, что лик с иконы смотрит на зрителя, не сомневались ни на Востоке, ни на Западе. В середине XV века Николай Кузанский, как мы скоро увидим, специально анализировал этот вопрос в пространном трактате, но о связи боговидения с образом Бога, созданным художником, он рассуждал и в других сочинениях, иногда называя Бога собственно «ви́дением» или «созерцанием». См., например: *Николай Кузанский*. Об искании бога / пер. В.В. Бибихина // Его же. Сочинения: в 2 т. / сост. В.В. Бибихин. Т. 1. М., 1979. С. 292, 294, 302–303. (Философское наследие).

Характерно, что образованный паломник сразу относился к славе реликвария довольно скептически, о чем и рассказывает в начале книги (Liber miraculorum sanctae Fidis / ed. L. Robertini. Spoleto, 1994. P. 74–75. (Biblioteca di “Medioevo latino”; 10)).

*Nicolaus de Cusa*. De visione Dei sive De icona. IV, 19 / ed. H.D. Riemann. Hamburg, 2000. S. 13; *Marion J.-L*. Seeing, or Seeing Oneself Seen: Nicolas of Cusa's Contribution in *De visione Dei* // Journal of Religion. 2016. Vol. 96. No. 3. P. 305–331; *Wohlfart G*. Mutmaßungen über das Sehen Gotet s. Zu Cusanus' *De visione Dei* // Philosophisches Jahrbuch. 1986. Bd. 93. Nr. 1. S. 152.

*Paris J.* Tel qu'en lui-même il se voit // Brion M. et al. Rembrandt. P., 1965. P. 97–98.

# 261

Общий обзор жанра: *Gottwald Fr*. Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk: die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt. München, 2011.

*Keller H.* Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmitet lalters // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Bd. 3. S. 282.

# 263

*Хёйзинга Й.* Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах: соч.: в 3 т. / пер. Д.В. Сильвестрова. Т. I. М., 1995. С. 50.

«Ведь именно в деталях художник совершенно свободен. Что касается основного замысла, воплощения священного сюжета, он связан строгой условностью; всякое произведение, предназначенное для церкви, имеет свой иконографический канон, никакое отклонение от которого недопустимо» (*Хёйзинга Й.* Указ. соч. С. 281). Такой упрощенный взгляд на идеологический диктат Церкви в области искусства сегодня глубоко устарел. Но во фразе есть и внутреннее противоречие: «основной замысел» всякого произведения как раз и вырастает из деталей, в которых мастер «абсолютно свободен».

*Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991. С. 172–188.

Подробное описание см.: *Jugie S.* Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne. Dijon, 2010.

Различные точки зрения освещены в каталоге выставки: *Recht R.*, *Dupeux C.*, *Roller St.* Nicolas de Leyde, sculpteur du XV^e^siècle. Un regard moderne. Strasbourg, 2012. P. 155–156.

Надписи на гравюре как бы спорят друг с другом: на латыни Дюрер утверждает верность портрета тем, что изображение сделано «по живому облику», ad vivam efifgiem, Эразм отвечает ему по-гречески, что больше о нем можно узнать по его сочинениям. Капризный Наставник Европы остался портретом не доволен, что немаловажно, учитывая роль гравюр в имидже того времени. Жена Достоевского Анна Григорьевна утверждала, что Василий Перов передал тот момент, когда писатель «смотрит в себя», но современники резонно сопоставляли портрет с «Христом в пустыне» Ивана Крамского (1872). Творчество писателя не только влияет на восприятие его живописного портрета читателями, но и в какой-то степени может определять его форму.

*Summerson J.* The Classical Language of Architecture. L., 2012. P. 7.

*Михайловский И.Б.* Теория классических архитектурных форм. М., 1937.

Тамара Гейдор и Игорь Казусь выделяют сталинский ар-деко и сталинскую неоклассику (*Гейдор Т.И.*, *Казусь И.А.* Стили московской архитектуры. М., 2014. С. 278–423). Сталин по понятным причинам был интересным собеседником для архитекторов – вникал, правил, предлагал, назначал, подписывал. Но он все же не создавал построек.

*Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры: в 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 250; т. 2. С. 65–71.

*Померанцева Н.А.* Указ. соч. С. 77–78.

*Витрувий.* Указ. соч. IV, 3–8. С. 74–75.

## 275

Эллинистический поэт Каллимах написал гимн «На омовение Паллады» на «мужественном» дорийском диалекте древнегреческого языка, так что описываемое здесь «гендерное» распределение ордеров вполне вписывалось в культуру в целом (*Каллимах*. На омовение Паллады / пер. С.С. Аверинцева // Александрийская поэзия / сост. М. Грабарь-Пассек. М., 1972. С. 122–126. (Библиотека античной литературы)).

*Брунов Н.И.* Указ. соч. Т. 2. С. 100.

# 277

Периптер значит буквально «с крыльями вокруг» или попросту «оперение», потому что колонны стоят по всему его периметру.

*Zevi Br.* Saper vedere l’architettura… P. 55–56.

Один из древнейших памятников этой технике – так называемый штандарт со сценами войны и мира из шумерского города Ур, созданный около 2600 года до н. э. и хранящийся в Британском музее. Наиболее сохранный образец ее применения в масштабах дворца – вилла Казале неподалеку от города Пьяцца-Армерина на Сицилии, принадлежавшая в начале IV века, видимо, какому-то очень высокопоставленному чиновнику эпохи Константина I.

*Pollitt J.J.* Art in the Hellenistic Age. Cambridge, 1986; *Stewart A.* Hellenistic Art… P. 158–185.

# 281

Уцелело около 500 римских арок различной степени сохранности (*Поплавский В.С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2000. С. 161).

Впрочем, уже греки предъявляли к произведению требование: ничего нельзя было добавить к нему или отнять от него, не испортив при этом, «ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» (*Аристотель*. Поэтика. 1451a / пер. М.Л. Гаспарова // Его же. Сочинения: в 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 655. (Философское наследие)).

# 283

«Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» (*Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. III, 2. Т. 1: Текст. М., 1935. С. 178). Этот принцип важен для всей эстетики Альберти и встречается в разных его сочинениях. В письме своему коллеге Маттео де Пасти он писал в 1454 году, комментируя собственную постройку, так называемый храм Малатеста в Римини: «…Если ты что-то изменишь, это расстроит всю эту музыку», «si discorda tutta quella musica» (*Alberti L.B.* Opere volgari: in 3 vol. / a cura di C. Grayson. Vol. 3. Bari, 1973. P. 292).

*Витрувий*. Указ. соч. III, III. С. 64–67.

# 285

См., например, реконструкции константиновской, уже не существующей базилики Св. Петра в Ватикане в кн.: *Brandenburg H.* Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung. Regensburg, 2017.

Нильс Лунинг Прак называл такое наполненное художественным смыслом архитектурное пространство концептуальным: «Концептуальное пространство – производное нашего умственного склада и подчиняется гештальтным законам восприятия» (*Прак Н.Л.* Язык архитектуры: очерки архитектурной теории / пер. Е. Ванеян // Архитектура: язык, теория, история: сб. переводов: в 2 кн. / под ред. С.С. Ванеяна, И.И. Тучкова. Кн. 1. М., 2011. С. 77).

# 287

Русские шатровые храмы XVI века, естественно, вовсе не лишены пространственной выразительности в интерьере. Достаточно вспомнить церкви Вознесения в Коломенском и Преображения в Острове. Но в знаменитом соборе Ивана Грозного, соединившем в себе девять церквей, акцент сделан безусловно на внешнем облике, потому что и задумывался он как памятник, благодарность Богородице за успех в казанском походе.

*Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 434.

*Брунов Н.И.* Указ. соч. Т. 2. С. 325–326.

*Минуций Феликс*. Октавий. Гл. 32 / пер. [М.Е. Сергеенко] // Богословские труды. 1981. Вып. 22. С. 159.

Я благодарен Елизавете Лихачевой, директору Музея архитектуры им. А.В. Щусева, за эти разъяснения.

# 292

Павла Силенциария описание храма Святой Софии. Гл. 2. Ст. 668–672 / пер. Д.А. Черноглазова, А.Ю. Виноградова и А.В. Захаровой // Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Указ. соч. С. 327.

# 293

Павла Силенциария описание храма Святой Софии. Ст. 900–906. С. 353.

Die *Kniga Palomnik* des Antonij von Novgorod / ed. A. Jouravel. Wiesbaden, 2019.

# 295

«Das Bauhaus sah sich als Hütet am Fuss der Kathedrale». Высказывание Людвига Гроте, современника Вальтера Гропиуса, цит. по: *Germann G.* Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas. Cambridge, Mass., 1972. P. 178. Note 68.

Это признавал уже его младший современник Зигфрид Гидион, отдавая именно Мису ван дер Роэ пальму первенства (*Гидион З*. Пространство, время, архитектура / сокр. пер. М.В. Леонене, И.Л. Черня. 3-е изд. М., 1984. С. 337–338). Впрочем, схожие вопросы волновали и других крупных зодчих его времени, в особенности Фрэнка Ллойда Райта.

# 297

Сохранилось характерное свидетельство кардинала Эда из Шатору, который в преклонном возрасте вспоминал, как однажды в Бурже какой-то мирянин, разглядывая витраж хора и ничего не поняв, жаловался на клириков, запутавших ясный рассказ Писания (*Kemp W*. Sermo corporeus. Die Erzählung der mitet lalterlichen Glasfenster. München, 1987. S. 96).

*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950. S. 312; *Рехт Р.* Верить и видеть… С. 83–88.

*Рехт Р.* Верить и видеть… С. 219–231.

*Pevsner N.* Op. cit. P. 178–180.

*Zevi Br.* Saper vedere l’architettura… P. 78.

# 302

«Троица» Мазаччо в церкви Санта-Мария-Новелла 1426 года, «Райские врата» Лоренцо Гиберти для Флорентийского баптистерия 1425–1452 годов.

# 303

Формально Ватиканская базилика – вторая по достоинству после Латеранской, «матери и главы всех церквей города и мира».

*Le Corbusier*. Op. cit. P. 158; *Zevi Br*. Saper vedere l'architettura… P. 37–41.

*Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция… С. 170.

*Аркин Д.Е.* Указ. соч. С. 29–31.

## 307

*Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. IX, 2. Т. I. С. 309.

*Portoghesi P.* Borromini. Architecture, langage. P., 1969. P. 160–161.

# 309

*Witkt ower R.* Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750. Harmondsworth, 1978. P. 49.

# 310

Смертельно раненный, он в полном сознании сам продиктовал и подписал протокол о происшедшем, получил миропомазание и был по его просьбе похоронен рядом с учителем и другом – Карло Мадерно (*Witkt ower R., Witkt ower M.* Born under Saturn. Teh Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. L., 1963. P. 142).

# 311

*Sedlmayr H*. Die Architektur Borrominis. Berlin, 1930. Отдельные фрагменты доступны в переводе: *Зедльмайр Х.* Искусство Борромини / пер. С.С. Ванеяна // Архитектура… Кн. II. С. 113–125. Ср. критические замечания Витковеров: *Witkt ower R., Witkt ower M.* Op. cit. P. 286–287.

*Гидион З.* Указ. соч. С. 93.

# 313

За этим труднопереводимым термином, восходящим к идеям Вагнера, стоит тяга к синтезу всех искусств в одном предмете, в качестве которого можно понимать и оперу, и собор, и, при желании, город.

*Vielliard J.* Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Mâcon, 1969.

# 315

*Виноградова Н.А.* Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. М., 2010. С. 131.

Неслучайно долгое время ведута приписывалась Дюреру, которого знали по умению изображать города (*Schulz J.* Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500 // Teh Art Bulletin. 1978. Vol. 60. No. 3. P. 425–474; *Howard D.* Venice As a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View // Artibus et Historiae. 1997. Vol. 18. No. 35. P. 101–111).

*Вяземцева А.Г.* Искусство тоталитарной Италии. М., 2018. С. 373–397.

Детальный анализ всех обстоятельств создания и значения этого памятника: *Grabar O.* The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem. Princeton, 1996. P. 52–116; *Стародуб-Еникеева Т.Х.* Сокровища исламской архитектуры. М., 2004. С. 47–89. (Энциклопедия мирового искусства).

# 319

*Грабар О.* Указ. соч. С. 91.

«Isolati episodi edilizi» (*Zevi Br.* Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, “la prima città moderna europea”. Torino, 2006. P. 53).

# 321

*Росси А.* Архитектура города / пер. А. Голубцовой. М., 2015. С. 12.

*Romano M.* La città come opera d'arte. Torino, 2008.

*Аркин Д.Е.* Указ. соч. С. 61.

*Зитте К.* Художественные основы градостроительства / пер. Я. Крастиньша. М., 1993. С. 75–84. Историк градостроительства Альберт Бринкман считал «чувство пространства» проекцией присущего человеку ощущения собственного тела и предлагал изучать исторически зафиксированные фазы развития этих «чувств» (*Бринкман А.* Площадь и монумент как проблема художественной формы / пер. И. Хвойника. М., 1935. С. 151).

# 325

*Райт Ф.Л.* Исчезающий город / пер. А. Смирновой. М., 2016. (Strelka Press. Малая серия).

# 326

Шлюз на Яузе – прекрасный образец сотрудничества архитектора Г.П. Гольца, художника М.Ф. Оленева и скульптора И.А. Рабиновича. Шлюз, по идее, должен был встречать прогулочные суда, если бы Яуза стала судоходной. Это объясняет его праздничность, навеянную как греческими, так и помпеянскими мотивами. К тому же Гольц был и незаурядным театральным художником-декоратором (*Броновицкая Н.Н.* Указ. соч. С. 279–283).

*Филарете (Антонио Аверлино)*. Трактат об архитектуре / пер. В.Л. Глазычева. М., 1999.

*Воскобойников О.С.* Casus belli, или Без царя в голове. Анонимная поэма «Чрево» и поэтика тела в XII–XIII вв. // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2019. С. 319–337; *Voskoboynikov O.* L'éloquence du corps // Le Moyen Âge et les sciences (XIIIe—XVe siècle) / textes réunis par D. Jacquart, A. Paravicini Bagliani. Firenze, 2021. P. 136–138. (Micrologus Library).

# 329

*Витрувий*. Указ. соч. III, I. С. 61.

## 330

Название «Витрувианский человек» приписано этому рисунку в XIX столетии и немного сбивает с толку. Леонардо не был гуманистом в прямом смысле, не делал культа из древних текстов и из Античности в целом. Так и здесь, судя по тексту, он спорит с Витрувием на основании собственных анатомических наблюдений. У Франческо ди Джорджо есть похожий рисунок, но именно леонардовский шедевр оказал сильнейшее влияние на художников XIX–XX веков (*Леонардо да Винчи*. Суждения о науке и искусстве. С. 481; *Lugli E.* In cerca della perfezione: nuovi elementi per l'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci // Leonardo e Vitruvio: oltre il cerchio e il quadrato / a cura di Fr. Borgo. Venezia, 2019. P. 69–91).

*Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: avec la vie des architectes. Farnborough, 1967. P. 68–69.

## 332

Виллу Альберти описывает в книгах V и IX своего трактата. См. также: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти. СПб., 2001. С. 323–325.

# 333

Распространена неправильная транскрипция – вилла Савой. Заказчика звали Пьер Савуа, отсюда и название.

*Иконников А.В.* Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М., 2004. С. 251. (Специальность «Архитектура»). О связи утопического прожектерства и манхэттенского небоскреба отлично писал Рем Колхас: *Колхас Р.* Указ. соч. С. 84–140.

*Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. В. Резник, А. Погоняйло. СПб., 2004. С. 326.

Ирина Данилова резонно отмечала больший демократизм Франческо ди Джорджо по сравнению с Филарете (*Данилова И.Е.* Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. М., 2000. С. 67–68), но для Феррары и Россетти в ее книге не нашлось места.

# 337

Редким примером средневекового города без стен была Венеция, но, во-первых, ее защищала лагуна, во-вторых, на острове был и замок (нынешний район Кастелло).

*Zevi Br.* Saper vedere la città… P. 205.

Регулярный план Серда́ воплотился в жизнь; автор подкрепил его изложением своих идей в двухтомнике, изданном тогда же, но все равно подвергался жесткой критике: площадь в его честь назвали лишь в 1960-е годы, причем вне спроектированной им части города.

Цит. по: L’aventure de l'art au XX siècle. P. 527.

Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации [Электронный ресурс]: сайт. 2022. URL: https://hram-mil.ru (дата обращения: 20.01.2021).

*Belting H.* Das echte Bild…

# 343

«Nam et ipsius facies dominicae carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat quaecumque erat» (*Aurelii Augustini*. De Trinitate libri XV. VIII, IV, 7 / ed. W.J. Mountain. Turnhout, 1968. P. 276. (Corpus Christianorum. Series Latina)); *Bacci M*. The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West. 300 to 1300. L., 2014. P. 103–115.

# 344

*Иоанн Дамаскин, святой.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы / пер. В.В. Четыркина // Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т. 1. СПб., 1913. С. 347–441.

*Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 50.

*Du Bourguet P.* Art paléochrétien. Lausanne, 1971. P. 34, 77, 81, 85.

# 347

*Василий Великий, святой*. Беседы на Шестоднев // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. 4-е изд. Ч. I: Свято-Троицкая Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1900. С. 54.

# 348

Икона опубликована в 1967 году: *Chatzidakis M.*, *Walters G.* An Encaustic Icon of Christ at Sinai // Teh Art Bulletin. 1967. Vol. 49. No. 3. P. 197–208. Описание и стилистический анализ см. в кн.: *Попова О.С.* Указ. соч. С. 22–24.

## 349

*Лесков Н.С.* Собрание сочинений: в 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова [и др.]. Т. 4. М., 1957. С. 372. В связи с древнерусским искусством Георгий Вагнер писал, что «канон оставлял много возможностей для живого творчества» и что «характер авторских отступлений от канона и составлял эволюцию стиля» (*Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 59). Проблема лишь в неопределенности понятия канона, в том числе для средневекового искусства.

# 350

Серена Романо резонно назвала «Латеранский Спас» «отсутствующим образом»: *Romano S*. L'icône *achéiropoiète* du Latran. Fonction d'une image absente // Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge / dir. N. Bock et al. Roma, 2002. P. 301–302. (I libri di Viella. Arte / Études / lausannoises d'histoire de l'art; 1).

# 351

*Воскобойников О.С.* Николай Маньякуция и живые иконы в Риме XII века // Новое литературное обозрение. 2021. Т. 168. № 2. С. 69–87.

# 352

Евангелист Лука почитается в христианской традиции как первый, богодухновенный иконописец, фактически как изобретатель живописи, подобно Нарциссу и Пигмалиону в традиции языческой (*Kruse Chr*. Op. cit. S. 225–268; *Bacci M.* Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998. (Piccola biblioteca Gisem; 14)).

# 353

*Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. К.А. Пиганович. М., 2002 ([1]1991). С. 248–256.

*Bacci M.* The Many Faces… P. 166–167; *Belting H.* Das echte Bild… S. 50–52; *Kruse Chr.* Op. cit. S. 286.

*Данилова И.Е.* «Исполнилась полнота времен…» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 22. Ср.: *Флоренский П.* Обратная перспектива // Его же. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 186–190. (Классика искусствознания); *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. С. 104–118. (Academia).

# 356

Следует учитывать, что этот алтарный образ, на который можно посмотреть в музее Сан-Марко во Флоренции, сильно пострадал от варварской реставрации в XVIII или XIX веке, что привело к полной потере первоначального блеска. О его идеологическом значении см.: *Kent D.* Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. Teh Patron's Oeuvre. New Haven; L., 2000. P. 155–156. О последних находках и реставрации этой масштабной работы Анджелико см.: L'Angelico ritrovato. Studi e ricerche per la Pala di San Marco / a cura di Cr. Acidini, M. Scudieri. Livorno, 2008.

*Chastel A.* L'Italie et Byzance. P., 1999. P. 63–70; *Trexler R.* Church and Community 1200–1600. Studies in the History of Florence and New Spain. Roma, 1987. P. 37–74. О функциях и рецепции таких изображений в городской итальянской среде см.: *Golsenne Th.* Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs // Les images dans l'Occident médiévale / dir. J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout, 2015. P. 179–192.

*Демус О.* Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии / пер. Э.С. Смирновой. М., 2001; *Baschet J.* L'iconographie médiévale. P., 2008; *Kemp W.* Op. cit.

*Данилова И.Е.* «Исполнилась полнота времен»… С. 26.

# 360

*Джурич В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / пер. Г.С. Колпакова и др. 2-е изд. М., 2000. С. 36–41.

*Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Коломна, 1980. С. 317. Общий анализ см. в классической, пусть и не бесспорной работе о. Павла Флоренского: *Флоренский П.* Иконостас… С. 1–174.

# 362

*Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М., 2007. С. 360–361.

О.С. Попова отстаивала атрибуцию «Христа Пантократора», «Богоматери», «Иоанна Предтечи» и «Апостола Павла» кисти Феофана (*Попова О.С.* Указ. соч. С. 687).

# 364

В западноевропейской живописи Непорочное зачатие символизировалось дистанцией между Гавриилом и Марией в сцене Благовещения, закрытым садом, в котором она находится, затем, в эпоху барокко в особенности, догмат стал отдельным сюжетом: Мария стоит на полумесяце среди облаков.

# 365

Объяснение стихир праздника Рождества Христова. Стихиры на «Господи воззвах», глас 2-й // Спасо-Преображенский мужской монастырь г. Саратова: сайт. URL: https://spmmsar.ru/3388.html (дата обращения: 19.02.2022).

*Попова О.С.* Указ. соч. С. 731.

## 367

Около 1300 года визионерка блж. Анджела из Фолиньо, молясь перед таким распятием, увидела, как Христос протянул ей руку, хотя она была прибита к кресту (Откровения бл. Анджелы / пер. Л.П. Карсавина. М., 1918. С. 150–151). Именно таких мистических озарений ждали от образов Страстей Христовых.

*Зотов С.О.* Иконографический беспредел. Необычное в православной иконе. М., 2021. (Книги Сергея Зотова); *Майзульс М.Р.* Мышеловка святого Иосифа. Как средневековый образ говорит со зрителем. М., 2019.

# 369

*Лазарев В.Н.* История византийской живописи. С. 162–163. Мистра, город на Пелопоннесе, некогда столица Морейского деспотата, частично сохранился в облике XIV–XV веков, его памятники – образец художественного расцвета последнего века Византии, сохранявшей, несмотря ни на что, свое влияние на Руси.

*Баранов В.В.*, *Свердлова С.В.*, *Першин Д.С.* Сравнительный анализ техникотехнологических особенностей «Троицы» А. Рублева и икон «Звенигородского чина» // Саввинские чтения: сб. тр. по истории Звенигород. края. Вып. 4. Звенигород, 2019. С. 156–195. Я благодарен сотруднице Третьяковской галереи Софье Свердловой за консультацию.

*Dagron G.* Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique. P., 2007. P. 22–30, 181–193.

*Boespflug Fr., Zaluska Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215) // Cahiers de civilisation médiévale. 1994. Vol. 37. No. 147. P. 181–240.

## 373

Мраморный стол из Мамврийской рощи почитался тогда в соборе Св. Софии в Константинополе, о чем рассказывали русские паломники, в частности, Стефан Новгородец в своем «Хождении» 1348–1349 годов («Хождение» Стефана Новгородца // Памятники литературы Древней Руси: [сборник] / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. [Вып. 4]: XIV – середина XV века. М., 1981. С. 30).

Споры об истолковании этого масштабного произведения, созданного по заказу картузианцев и хранящегося в Музее Пьера де Люксембурга французского города Вильнёв-лез-Авиньон, продолжаются (*Boespflug Fr*. Dieu dans l'art à la fni du Moyen Âge. Genève, 2012. P. 137–166; *Schmitt J.-Cl*. Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. P., 2002. P. 154–156. (Le temps des images)).

# 375

В монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе на фреске 1176–1180 годов центральная фигура Троицы, не подписанная, выделена и четкой фронтальностью, и взглядом на зрителя, и размером, примерно в полтора раза превосходящим размер боковых фигур. Ангелы сидят именно за столом круглой формы, на блюде – голова тельца. Из участников библейского действа присутствует лишь Авраам.

Как показал недавний анализ живописных слоев «Троицы», в особенности доликового письма, иконописец долго искал и расположение фигур, и физиогномические особенности.

Стоглав. Гл. 41. Вопрос 1 [Электронный ресурс] // Викитека: свобод. электрон. б-ка. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Стоглав (дата обращения: 10.02.2022). Характерно, что договор заказа на «Коронование Девы Марии» предписывал Ангеррану Картону «продемонстрировать свое умение изображать Троицу и Деву Марию, в остальном дело на его совести» (Couronnement de la Vierge (Villeneuve-lès-Avignon) [Electronic resource] // Wikipédia: L'encyclopédie libre. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Couronnement_de_la_Vierge_(Villeneuve-lès-Avignon) (дата обращения: 10.02.2022)).

В раннехристианской живописи Троицу могли видеть и в трех волхвах (*Grabar A*. Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968. P. 113).

*Boespflug Fr.* Op. cit. P. 341–370.

Рублев и его круг, как считал Виктор Лазарев, не были знакомы с западными новшествами своего времени (*Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000. С. 103). Констатация этого факта не мешала ему сопоставлять искусство Рублева с искусством Пьеро делла Франческа по «качеству исполнения», критерию, на мой взгляд, несколько неопределенному и, главное, мало что проясняющему (*Его же.* Русская средневековая живопись: ст. и исследования. М., 1970. С. 299). Своеобразной телеологией, пусть и мастерски поданной, представляется попытка Михаила Алпатова объяснить смысл «Троицы» преобладанием у Рублева «художественного замысла» над богословием и вообще догматикой. В основе геометрии иконы, ее «поэтическим ядром» ученый видел не чашу, а круг. Сближая его то с Данте, то с Рафаэлем, он настаивал, что русский иконописец ближе к Новому времени, чем к Средневековью (*Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства: в 2 т. Т. 1. М., 1967. С. 124–125. (Страницы искусствознания)). Сегодня такие сближения, как и перетягивание памятника из эпохи в эпоху, могут показаться анахронистическими, но мы должны учитывать, что до перестройки даже слово «икона» можно было употреблять в печати лишь заслуженным ученым, и то аккуратно.

# 381

*Panofsky E.* Early Netherlandish Painting… Vol. 1. P. 214–215. Очень фундированный и интересный, хотя и не бесспорный, опыт семиотической расшифровки Гентского алтаря см. в кн.: *Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения: божественная и человеческая перспектива. 2-е изд., испр. и доп. М., 2013.

*Eckhardt Th.* Die Dreifaltigkeitsikone Rublevs und die russische Kunstwissenschaft // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 1958. Bd. 6. H. 2. S. 151–152.

# 383

Сегодня оклад хранится в Музее (Ризнице) Троице-Сергиевой лавры, в соборном иконостасе – прекрасный список 1926–1928 годов. Вальтер Беньямин видел икону еще в окладе зимой 1926 года: фигуры ангелов напомнили ему китайских преступников в кандалах (*Беньямин В.* Московский дневник / пер. С. Ромашко. М., 2014. С. 187. (Гараж)).

*Ордине Н.* Граница тени: Литература, философия и живопись у Джордано Бруно / пер. А.А. Россиуса. СПб., 2008. С. 261.

*Фуко М.* Живопись Мане / пер. А.В. Дьякова. СПб., 2011. С. 48–53. С анализа «Менин» начинается и программная книга Фуко: *Его же.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб., 1994. С. 41–53. (Для научных библиотек). Другой взгляд на Мане и в особенности на «Бар в Фоли-Бержер»: *De Duve Th.* Look! 100 Years of Contemporary Art. Bruxelles, 2001. P. 219–262.

См. критические замечания о таких сопоставлениях: *Schapiro M.* Worldview in Painting. Art and Society: selected papers. N.Y., 1999. P. 44–47.

*Свидерская М.И.* Караваджо. Первый современный художник: проблемный очерк. СПб., 2001. С. 117.

*Ордине Н.* Указ. соч. С. 357–388; *Puglisi C.* Caravaggio. L.; N.Y., 1998. P. 215; *Kruse Chr*. Op. cit. S. 314–317.

*Panofsky E.* Galileo As the Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Toh ught // Isis. 1956. Vol. 47. No. 1. P. 3–15.

*Рубенс Петр Павел.* Письма / пер. А.А. Ахматовой. М.; Л., 1933. (Искусствоведение); Пуссен о себе и об искусстве // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. С. 563–579.

## 391

См. подробный анализ в кн.: *Даниэль С.М.* Об искусстве и искусствознании. СПб., 2016. С. 113–118.

*Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. [2-е изд., доп.]. М., 1963. С. 283.

*Даниэль С.М.* Указ. соч. С. 94.

*Baldassarre I. et al.* Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico. Milano, 2006. P. 239–241.

*Плотин.* Четвертая Эннеада. IV, 3, 11. СПб., 2004. С. 107–108. Мой перевод здесь и далее немного расходится с переводом Т.Г. Сидаша (Там же. С. 49–50).

*Плотин*. Вторая эннеада. II, 8, 1. С. 281 (греческий текст), 287 (пер. Т.Г. Сидаша).

## 397

*Плотин*. Первая эннеада. I, 6, 9. С. 256 (в переводе Т.Г. Сидаша и Р.В. Светлова слово «бога» трактуется как «благо». Там же. С. 240).

*Grabar A.* Les origines de l’esthétique médiévale. P., 1992. P. 52–53.

# 399

*Плотин.* Пятая эннеада. V, 8, 1. С. 243 (пер. Т.Г. Сидаша: с. 212).

*Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / пер. Е. Штофф. М., 1991. С. 15.

# 401

*Плотин*. Первая эннеада. I, 6, 9. С. 255–256 (пер. Т.Г. Сидаша и Р.В. Светлова: с. 239).

# 402

«Quid enim tibi de illa petitione respondeam, qua imagines nostras pingi tibi mittique iussisti? obsecro itaque te per viscera caritatis, quae amoris veri solatia de inanibus formis petis? qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? terreni hominis an caelestis? scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex caelestis adamavit. Neque enim alia potest tibi a nobis necessaria esse quam illa forma, ad quam ipse formatus es, qua proximum iuxta te diligas nulloque te nobis excellere velis, ne quid inter nos inaequale videatur. Sed pauper ego et dolens, quia adhuc terrenae imaginis qualore concretus sum et plus de primo quam de secundo Adam carneis sensibus et terrenis actibus refero, quomodo tibi audebo me pingere, cum caelestis imaginem infitiari prober corruptione terrena? Utrimque me concludit pudor: erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum» (*Paulinus Nolanus*. Epistula XXX. Cap. 2 // Idem. Epistulae / ed. G. de Hartel. Wien, 1894. P. 262–263).

*Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. А.А. Сидорова и др. СПб., 2001. С. 26. (Мир искусств).

*Katzenellenbogen A*. The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia. N.Y., 1959. P. 19–20.

*Шатобриан Ф.Р., де*. Гений христианства / пер. О.Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма… С. 190.

*Гёте И.В.* О немецком зодчестве // Его же. Об искусстве. С. 71.

*Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции / пер. А. Пожидаевой, Д. Харман. М., 2009. С. 61–64. (Bibliotheca Ignatiana: Богословие. Духовность. Наука).

*Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / пер. Л.Н. Житковой. СПб., 2004. С. 251. (Художник и книга).

# 409

В специальном исследовании, опираясь в одинаковой мере на Аристотеля и на Фому Аквинского, Жильсон отстаивал свое глубокое убеждение, что искусство внеположено познанию (*Gilson É.* Introduction aux art du Beau. P., 1963. P. 9).

Его эрудиция, впрочем, вызывала такое уважение в принстонском Институте перспективных исследований, что в кругу друзей помимо уменьшительно-ласкательного Пан за ним закрепилось немного устрашающее прозвище Удав (Boa Constrictor).

Традиция изучения этого вопроса изложена в кн.: *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. М., 2013. С. 26–41, 203–215.

*Дюби Ж.* Время соборов. Искусство и общество. 980–1420 / пер. О.Е. Иванова, М.Ю. Рожнова. М., 2002. С. 126–128.

## 413

О значении контрапоста для готической пластики, его связи с интересом к античной скульптуре, в частности, в Реймсе, см.: *Wirth J.* La sculpture de la cathédrale de Reims et sa place dans l'art du XIIIe siècle. Genève; P., 2017. P. 27–36, 162–166. (Ars Longa; 6).

*Воскобойников О.С.* Литературные истоки готической физиогномики // Зодчие, конунги, понтифики в средневековой Европе / отв. ред. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников. М., 2021. С. 136–164. (Polystoria). О Фридрихе II и «Искусстве соколиной охоты»: *Его же*. Душа мира. Наука, искусство и политика при дворе Фридриха II. 1200–1250. М., 2008. С. 139–203.

# 415

*Альберти Л.Б.* Три книги о живописи / пер. А.Г. Габричевского // Его же. Десять книг о зодчестве. Т. II. С. 36.

*Field J.V.* The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance. Oxford, 1997. P. 62.

*Edgerton S.* The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe. Ithaca; L., 2009.

*Шастель А*. Указ. соч. С. 410–417.

## 419

«Chi pinge figura, se non può esser lei, non la può porre» (запись в рукописи Ashburnham I. Fol. 33v). Цит. по: *Шастель А.* Указ. соч. С. 93–94.

# 420

«Poi chi pinge figura / Se non può esser lei, non la può porre». Рус. пер.: *Данте Алигьери*. Пир. IV, X, 11 // Его же. Малые произведения / изд. подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. С. 226. (Литературные памятники).

# 421

*Платон*. Филеб. 56b—c / пер. Н.В. Самсонова // Его же. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 72.

# 422

*Леонардо да Винчи.* Фрагменты 552 и 554 / пер. В.К. Шилейко // Его же. Суждения о науке и искусстве. С. 428–429.

*Стоикита В.* Краткая история тени / пер. Д.Ю. Озеркова. СПб., 2004. (Новая оптика); *Гомбрих Э.* Тени в западном искусстве / пер. Л. Эбралидзе. М., 2019.

*Микеланджело.* Сонет 38 // Его же. Стихотворения. С. 117.

# 425

*Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / пер. М.А. Юсима и др. М., 1986. С. 318.

*Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. Н.Г. Лебедевой. СПб., 2009. С. 320–321. (Художник и знаток).

*Алленов М.М.* Русское искусство XVIII – начала XX века // История русского искусства: в 2 т. Т. 2. М., 2008. С. 286–290.

Наиболее полный, комментированный свод программных выступлений футуристов в переводах с итальянского и французского см.: Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / пер.; сост. Е. Лазаревой. М., 2020.

# 429

Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / пер.; сост. Н.В. Яворская. М., 1972.

*Cézanne P.* Correspondance. P., 1937. P. 259. О значении этого принципа см.: *Вентури Л.* От Мане до Лотрека / пер. Ц.И. Кин. М., 2007. С. 199–200. (Художник и знаток).

# 431

*Рид Г.* Краткая история современной живописи. С. 13–65.

*Levey M.* From Giotot to Cézanne: A Concise History of Painting. L., 1964.

*Ревалд Дж.* История импрессионизма / пер. П.В. Мелковой. Л.; М., 1959. С. 173–174.

О разнице в подходе к пейзажу у Сезанна и импрессионистов, которых он изучал очень серьезно, см.: *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / пер. Н.Н. Тихонова. СПб., 2004. С. 255–270. (Художник и знаток).

*Данилова И.Е.* «Исполнилась полнота времен»… С. 153.

*Merleau-Ponty M.* Sens et non-sens. P., 1996. P. 13–33; *Мерло-Понти М.* Сомнения Сезанна / пер. В.И. Стрелкова // (пост)Феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. М., 2014. С. 102–118. (Философские технологии). Написанная в те же годы «Феноменология восприятия» тоже пропитана сезанновскими мотивами, как и более позднее эссе «Око и дух»: *Его же.* Феноменология восприятия / пер. Д. Калугина и др. СПб., 1999. (Французская библиотека); *Его же.* Око и дух / пер. А.В. Густыря. М., 1992. См. также: *Духан И.Н.* Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого // Историко-философский ежегодник. 2011. № 2010. С. 171–204.

Общий обзор: *Schapiro M.* Worldview in Painting… P. 75–107.

*Хайдеггер М.* Исток художественного творения / пер. А.В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост. Г.К. Коси-ков. М., 1987. С. 276–277.

В этом Хайдеггер вполне сродни архиепископу Антонию Новгородскому, паломнику, взявшемуся в 1200 году описывать свои впечатления о соборе Св. Софии.

# 440

Когда хранительница балтиморской Художественной галереи Уолтерс купила эту картину, горожане раскритиковали женщину за то, что не осчастливила их подсолнухами, тополями или еще чем-нибудь провансальским.

*Schapiro M.* Theory and Philosophy of Art… P. 139. Ср. критическое прочтение Хайдеггера в связи с проблемой художественной формы у другого его влиятельного современника: *Read H.* Op. cit.

См. классическое исследование Фридберга, которое давно пора перевести на русский: *Freedberg D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago; L., 1989.

*Bredekamp H.* Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a.M., 1975; Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks / Hg. M. Warnke. München, 1973.

*Gamboni D.* Iconoclasme, histoire de l’art et valeurs // Perspective. Actualité en histoire de l’art. 2018-2: Détruire. P., 2018. P. 125–146. Калман Блэнд в деталях показал причины появления и живучести мифа о «евреях без искусства»: *Bland K.* Teh Artless Jew. Medieval and Modern Afrif mations and Denials of the Visual. Princeton, 2000.

*Веймарн Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М., 1974. С. 9–11. (Из истории мирового искусства).

# 446

*Корнелий Тацит.* История. V, 5 / пер. Г.С. Кнабе // Сочинения: в 2 т. Т. 2: История. Л., 1969. С. 191.

*Schapiro M.* Late Antique, Early Christian and Medieval Art: selected papers. N.Y., 1979. P. 20–33; *Чаковская Л.С.* Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. М., 2011. С. 20–40.

*Claman H.N.* Jewish Images in Christian Church. Art As the Mirror of the JewishChristian Conflict. 200–1250 C.E. Macon, GA, 2000. P. 9–22.

*Schmitt J.-Cl.* La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction. P., 2003. P. 143–178. (Librairie du XXIe siècle).

Подробно об эстетике Маймонида, крупнейшего мыслителя Средневековья, см.: *Bland K.* Op. cit. P. 76–108.

# 451

«Золотая Аггада», созданная на Пиренейском полуострове в 1320–1330-е годы в стиле роскошных христианских рукописей того времени, доступна на сайте Британской библиотеки: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27210_f010v (date of access: 10.02.2022) (*Kogman-Appel K.* Jewish Book Art between Islam and Christianity: Teh Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain. Leiden; Boston, 2004. P. 179–185). О более скромных семейных иллюстрированных манускриптах этого жанра см.: *Schapiro M.* Late Antique… P. 381–386.

Несколько примеров такого сотрудничества и взаимовлияния поверх религиозных барьеров подробно рассмотрены в кн.: Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism / ed. H. Kessler, D. Nirenberg. Philadelphia; Oxford, 2011.

# 453

*Хобсбаум Э.* Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке / пер. Н. Охотина. М., 2017. С. 98. (CORPUS; 437).

Борис Веймарн видел источник мозаик в Дамаске в эллинизме и в помпеянской живописи (*Веймарн Б.В.* Указ. соч. С. 40). Но византийские образцы (в свою очередь, конечно, связанные с наследием эллинизма), на мой взгляд, ближе. Ср.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. С. 55–56.

# 455

*Хишам ибн Мухаммад ал-Калби.* Книга об идолах / пер. В.В. Полосина. М., 1984. С. 14–38. (Памятники письменности Востока; LXVIII).

*Grabar O.* Mostly Miniatures… P. 91–95.

*Brubaker L.* Inventing Byzantine Iconoclasm. L., 2012. (Studies in Early Medieval History).

*Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. М.М. Сокольской. М., 2004. С. 74–77. (Studia Historica).

*Connor S.* Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte // Perspective… P. 147–166.

Все аспекты этого сложного явления недавно рассмотрены в диссертации Лауры Таронас: *Taronas L.* The Amarna Period and the Politics of Iconoclasm in Ancient Egypt: doctoral diss. Cambridge, MA, 2020. Она доступна на сайте Гарвардского университета: https://dash.harvard.edu/handle/1/37365737 (date of access: 17.02.2020).

# 461

*Иосиф Флавий*. Иудейские древности: в 2 т. Т. 2. XVIII, 3, 1. М., 2002. С. 309 (переводчик не указан). (Классическая мысль).

*Freedberg D.* Op. cit. P. 259.

Полная реконструкция программы представлена в работе: *Von Luttichau M.A.* Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction // Barron S. Degenerate Art: Teh Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles; N.Y., 1991. P. 45–82.

Напомню «диагноз», поставленный Пикассо Юнгом пятью годами ранее. Но, помимо этого, немцы интересовались произведениями, созданными в клиниках душевнобольными. В 1922 году много шума в художественных кругах наделала книга историка искусства и психотерапевта Ганса Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных», а Пауль Клее еще в 1912 году утверждал, что рисунки умалишенных важнее всех музеев. Гитлер и многие его современники придерживались иного мнения.

# 465

В том же духе шутили французские журналисты во время выставок импрессионистов.

*Riout D.* Qu'est-ce que l'art moderne? P., 2000. P. 86–87. (Folio. Essais).

*Burke P.* Eyewitnessing. The Uses of Images As Historical Evidence. L., 2001. P. 75. (Picturing History). Русский перевод этой книги, выполненный А.О. Воскобойниковой, сейчас находится в печати.

Множество икон было распродано советским правительством уже на рубеже 1920–1930-х годов, когда иссякли золотые запасы, и это продолжалось вплоть до правления Брежнева (*Осокина Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд. Судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М., 2018).

*Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 110.

Камея Гонзага из Эрмитажа и похожая – из венского Музея истории искусств.

*Gamboni D.* The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. L., 1997. Fig. 39.

Советолог Ален Безансон пытался показать – на мой взгляд, не слишком убедительно, – что настоящим иконоборчеством в революционной России стали поиски абстракции в творчестве Кандинского и Малевича, испытавших, как и все, влияние Сезанна. К ним исследователь посчитал своим долгом присовокупить и Пита Мондриана (*Безансон А.* Запретный образ: интеллектуальная история иконоборчества / пер. М. Розанова. М., 1999. С. 347–408).

## 473

Фрагменты убранства использовались при оформлении некоторых помещений Главного здания МГУ им. М.В. Ломоносова.

*Андреева Е.Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. М., 2012. С. 71–75. (Искусство_VED).

Легенды Царьграда / пер. А.Ю. Виноградова. М., 2022. С. 49–100. (История и наука рунета. Страдающее средневековье).

*Tomei A*. La pittura e la arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII // Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII (1254–1303) / a cura di A.M. Romanini. Torino, 1991. P. 395–398; *Köhren-Jansen H*. Giotot s *Navicella*. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte. Worms am Rhein, 1993. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; Bd. 8). Сегодня никому не придет в голову чтить Джотто как мозаичиста, и в Риме он почти наверняка пользовался услугами профессионалов, которые работали под его руководством и по его рисункам. Но именно «Кораблик», *итал.* Navicella, произведение, созданное то ли к юбилею 1300 года, то ли чуть позднее, известное по рисунку Парри Спинелли середины XV века, пользовалось наибольшим авторитетом в XIVXVI столетиях. Именно мозаичистом, с тессерой в руке, Бенедетто да Майано изобразил Джотто в конце XV века в медальоне над гробницей мастера в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре.

*Лучицкая С.И.* Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов. СПб., 2001. С. 70–96. (Библиотека средних веков).

# 478

Латинское слово virtus в Средние века чаще значило «добродетель», но также внутреннюю «силу» человека или предмета, свойство, например целебное, способность к совершению каких-то действий, в том числе магических.

Различные казусы такого парадоксального иконоборчества христиан против собственных святых рассматриваются в посвященной этой теме масштабной книге Михаила Майзульса, которая скоро выйдет из печати. Я благодарен ему за предоставленную мне возможность познакомиться с ней заранее.

*Wirth J.* L'image à la fni du Moyen Âge. P., 2011. P. 321.

# 481

*Johannes Molanus.* De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus. Lovanii, 1570.

Сегодня, когда София вновь стала мечетью, круг замкнулся в очередной раз, и мозаики после первого намаза, совершенного 24 июля 2020 года, стали закрывать во время молитвы.

# 483

*Майзульс М.Р.* «Если ты бог – защищайся»: католические модели протестантского иконоборчества // Одиссей. Человек в истории. 2015–2016. М., 2017. С. 305.

В Третьяковской галерее сохранился лишь выполненный в один сеанс так называемый вариант-повторение; каким был оригинал, мы никогда не узнаем.

*Freedberg D.* Op. cit. P. 409–410.

Ibid. P. 407–408.

## 487

Все обстоятельства представлены в кн.: *Harlaut Y.* Naissance d’un mythe: l’ange au sourire de Reims. Langres, 2008.

*Фризо М.* 1839–1840: Открытия фотографии // Новая история фотографии / под ред. М. Фризо / пер. В.Е. Лапицкого и др. Т. 1. СПб., 2008. С. 23–32.

*Левашов Вл.* Лекции по истории фотографии. М., 2014. С. 30–39.

*Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М., 2016. С. 81–82.

## 491

Цит. по: *Михалкович В.И., Стигнеев В.Т.* Поэтика фотографии. М., 1989. С. 15.

*Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. Д.Ф. Соколовой. М., 1974. С. 13–14.

*Стигнеев В.Т.* Популярная эстетика фотографии. М., 2011.

*Савчук В.В.* Философия фотографии. СПб., 2005. С. 9–15.

# 495

*Хьюз Р.* Шок новизны / пер. О.С. Серебряной, П.А. Серебряного. СПб., 2020. С. 20. (Арт-книга); L’aventure de l’art au XIXe siècle / dir. J.-L. Ferrier. P., 1991. P. 675.

# 496

*Надар Ф.* Когда я был фотографом. Размышления главного фотографа XIX века / пер. М. Михайловой. СПб., 2019. Дагерротип 1842 года с изображением Бальзака, созданный Луи-Огюстом Биссоном, хранится в доме-музее Бальзака в Париже (Новая история фотографии. С. 44).

## 497

Цит. по: *Сонтаг С.* О фотографии: сб. эссе / пер. В.П. Голышева. М., 2018. С. 268.

*Гонкур Э. и Ж., де.* Дневник. Записки о литературной жизни: избранные страницы: в 2 т. / пер. Д. Эпштейн и др. Т. 1. М., 1964. С. 292.

*Бодлер Ш.* Указ. соч. С. 194.

*Достоевский Ф.М.* Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Его же. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 19: Статьи и заметки 1861. Л., 1979. С. 153.

# 501

«Фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не более ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк – нежным» (*Достоевский Ф. М.* Подросток // Указ. соч. Т. 13: Подросток: роман. Л., 1975. С. 370).

*Сонтаг С.* Указ. соч. С. 225.

# 503

*Стигнеев В.Т.* Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. М., 2010. С. 79–96; *Honnef Kl.* Eine Aporie der Avantgarde. Thesen zur neuen Photographie der Zwanziger Jahre // Russische Photographie. 1840–1940: Kat. zur Wanderausst. Berlin, 1993. S. 73–79.

*Gombrich E.* The Image and the Eye… P. 105–136.

# 505

Одновременно схожую работу с помощью фотоаппарата и рисунка проводил французский ученый Этьен-Жюль Маре.

*Стигнеев В.Т.* Поэтика фотомонтажа (в докомпьютерную эпоху) // Фотография. Проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. 3-е изд. М., 2011. С. 183–201.

Truth Beauty: Pictorialism and the Photograph As Art, 1845–1945. Vancouver, 2008.

*Hinton A.H.* Practical Pictorial Photography. L., 1902. P. 13.

# 509

В России до революции возникло тридцать три журнала (*Головина О.С.* Русская фотографическая периодика (1858–1918) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1. 2010. С. 55–74).

*Левашов Вл.* Указ. соч. С. 231.

# 511

*Баннел П.* Новая фотография. Трансформация пикториализма // Новая история фотографии. С. 311.

С фотографиями из его коллекции, включающей и работы Джорджии О'Кифф, можно познакомиться на сайте Национальной галереи искусства США: https://www.nga. gov/collection-search-result.html?artobj_credit = Alfred%20Stieglitz%20Collection&pageSize = 30&pageNumber = 2 (date of access: 18.02.2022).

Teh Family of Man: 60th anniversary ed. N.Y., 2015.

*Барт Р.* Мифологии / пер. С.А. Зенкина. М., 2008. С. 246–249. (Философские технологии. Структурализм).

# 515

*Беньямин В.* Краткая история фотографии // Его же. Судьба и характер. С. 167.

В его проекте резонно видят попытку разрешения социального кризиса среднего класса времен Веймарской республики (*Jones A*. Reading August Sander's Archive // Oxford Art Journal. 2000. Vol. XXIII. No. 1. P. 1–22).

# 517

*Sander A.* Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts / mit einer Einl. von A. Döblin. München, [1929].

*Brothers C.* War and Photography: A Cultural History. L.; N.Y., 1997. P. 178–185; *Burke P.* Eyewitnessing… P. 150–151.

# 519

*Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / пер. Г.Е. Крейдлина. М., 1994. С. 119–141. Нечто похожее мы найдем и сегодня – в портретах Филиппа Базена (*Bazin Ph.* La radicalisation du monde. P., 2009).

*Кракауэр З.* Указ. соч. С. 19.

# 521

*Пиранделло Л.* Записки кинооператора Серафино Губбьо: роман / пер. В. Лукьянчука. М., 2011. (Неизвестные страницы мировой классики). (Квадрат; 41).

# 522

*Тынянов Ю.Н.* Кино // Его же. Поэтика. История литературы. Кино / предисл. В. Каверина. М., 1977. С. 322, 327.

# 523

*Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонина, И. Кушнаревой. СПб., 2016.

*Пазолини П.П.* Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / пер.; сост. Н.А. Ставровской. М., 2000. С. 565–569.

# 525

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. / сост. К.Э. Разлогов. М., 1985; *Корте Г.* Введение в системный киноанализ / пер. М. Юдсон, М. Смирновой. М., 2020. (Исследования культуры).

*Панофский Э.* Стиль и медиум в кино / пер. А. Дорошевича // Мир образов. Образы мира… С. 148.

*Делёз Ж.* Кино / пер. Б. Скуратова. М., 2004.

*Корте Г.* Указ. соч. С. 283.

*Арнхейм Р.* Кино как искусство / пер. Д. Соколовой. М., 1960; *Метц К.* Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / пер. Д.Я. Калугина, Н.С. Мовниной. СПб., 2010. (Территория взгляда; вып. 1).

*Эльзессер Т., Хагенер М.* Указ. соч. С. 173.

# 531

*Бордвелл Д.* Поэтика кино / пер. Л. Мезеновой // Киноведческие записки. 2011–2012. № 100–101. С. 130–185.

*Мукаржовский Я.* Указ. соч. С. 396–419.

Цит. по: *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 355.

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино… С. 39.

*Клейман Н.И.* Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. Вып. 11. М., 1968. С. 99–102.

*Базен А.* Что такое кино?: сб. ст. / пер. В. Божовича, Я. Эпштейн. М., 1972.

*Кракауэр З.* Указ. соч. С. 141.

Там же. С. 143.

*Барт Р.* Третий смысл / пер. С. Зенкина и др. М., 2015. С. 91–92. (Minima; 14).

# 540

Незадолго до съемки «Персоны» (1966) Ингмар Бергман в *Cahiers du Cinéma* сформулировал один из своих творческих принципов: «В возможности приблизиться к лицу – основополагающая характеристика фильма».

Возможен и обратный процесс: кричащие «портретные этюды» Фрэнсиса Бэкона 1950-х – начала 1960-х годов, представляющие собой вариации на тему портрета папы Иннокентия X кисти Веласкеса (1650), вдохновлены сценой из «Броненосца Потемкина». Создав за две недели летом 1953 года восемь таких «этюдов» в масле, Бэкон жаловался потом, что ему так и не удалось написать лучшее изображение человеческого крика.

## 542

См. краткие воспоминания композитора: *Артемьев Э.* Он давал мне полную свободу // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М., 1991. С. 364–369.

Пародийно тот же прием в соответствующей сцене использован в мультфильме «Ранго» Гора Вербински (2011). Подобные реминисценции и цитаты для киноискусства типичны, а серьезная мультипликация часто отсылает как к игровым фильмам, так и к другим видам искусства и литературе. Достаточно вспомнить «Навсикаю из Долины ветров» (1984) Хаяо Миядзаки, где главная героиня названа именем дочери царя феаков из «Одиссеи». Учитывая отношение японцев к говорящим именам, этот замечательный мастер не мог не знать, что ее имя по-гречески значит «сжигающая корабли». Из этого парадокса вышел удивительный экранный образ одновременно бесстрашной и опасной, действительно сжигающей воздушные корабли противника, но и нежной и хрупкой княжны Долины ветров. В «Ранго» коллизия Навсикая – Одиссей воспроизводится при знакомстве Ранго и Бобитты.

На языке индейцев хопи эти названия означают соответственно «жизнь, выведенная из равновесия», «меняющаяся жизнь» и «жизнь как война».

Brâncuși contre États-Unis. Un procès historique, 1928. P., 1995.

Цит. по: *Riout D.* Op. cit. P. 12. Впрочем, в 1939 году все та же американская таможня арестовала на вывозе серию полотен Мориса Утрилло, к тому времени признанного французского художника, за то, что его виды Парижа, по мнению таможенников, представляли собой репродукции открыток, то есть продукты производства, а не произведения искусства. Естественно, последовал скандал, художник выиграл суд.

# 547

L’aventure de l’art au XIXe siècle… P. 556; *Вентури Л.* Указ. соч. С. 15.

# 548

L’aventure de l’art au XXe siècle… P. 62.

Ibid. P. 63.

# 550

Эти слова Канетти внес в записную книжку, закончив свой главный роман «Масса и власть» (*Канетти Э.* Заметки. 1942–1972 / пер. С. Власова // Его же. Человек нашего столетия: художественная публицистика / сост. Н.С. Павлова. М., 1990. С. 290. (Зарубежная художественная публицистика и документальная проза)).

# 551

Как сообщает Ирина Вакар, на белом фоне обнаружены следы авторской карандашной надписи «Битва негров», далее одно слово не читаемо. Это, безусловно, намек на картину французского художника Поля Бийо «Битва негров ночью» (1882), представлявшую собой черный прямоугольник. За ней последовали монохромные композиции его друга Альфонса Алле. Возможно, что оба пародировали некоторые поиски импрессионистов, бравшихся писать белые пейзажи, используя в качестве мотива то туман, то снег. То, что в случае с «Черным квадратом» впоследствии стало манифестом, рождалось, возможно, как пародия и шутка, до которых Казимир Малевич был не менее охоч, чем до поиска абсолюта (*Вакар И.А.* Казимир Малевич. «Черный квадрат». М., 2015. (История одного шедевра)).

*Thompson J.* How to Read a Modern Painting: Understanding and Enjoying the Modern Masters. L., 2006.

Постройки вообще нередко получают подобные прозвища независимо от воли создателей и заказчиков. Вспомним фостеровский «Корнишон» в центре Лондона. С такой же легкостью острословы уже окрестили «храмом цвета хаки» только что выстроенный патриарший собор Воскресения Христова в Кубинке, главную церковь Вооруженных Сил Российской Федерации.

*Хобсбаум Э.* Указ. соч. С. 303.

*Турчин В.С.* Указ. соч.

*Гомбрих Э.* История искусства. С. 599.

*Зедльмайр Х.* Утрата середины… С. 153–198. Впрочем, и Нина Дмитриева не побоялась завершить свою книгу утверждением, что Врубель, «гениальный художник, но слабый человек», – «надорвался» (*Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. М., 2000. С. 615). В чем именно измеряется «гениальность», а в чем, в данном случае, «слабость», не уточняется.

*Хьюз Р.* Шок новизны. С. 236–238.

# 559

Летом 2012 года в лондонской галерее «Тейт Модерн» очередь на выставку Хёрста была намного длиннее, чем на масштабную ретроспективу Эдварда Мунка, включавшую множество его знаменитых полотен.

*Кабаков И.* В будущее возьмут не всех [Электронный ресурс] // Искусство: сайт. 2013. № 3 (586). URL: https://iskusstvo-info.ru/v-budushhee-vozmut-ne-vseh/ (дата обращения: 08.03.2022).

*Вяземцева А.Г.* Указ. соч. С. 343–372.

# 562

*Эштон Д.* Нью-Йоркская школа и культура ее времени / пер. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовской. М., 2017. (Garage).

*Hughes R.* American Visions: The Epic History of Art in America. N.Y., 1997.

*Розенберг Г.* Традиция нового / пер. О. Демидовой. М., 2019. С. 33–50.

Справедливости ради отмечу, что разбрызгивание не было исключительным методом Поллока, он создавал также полотна, вполне прикасаясь к ним как кистью, так и мастерком или нанося краску ножом. Но он любил чувствовать твердую основу под холстом, не натянутым на подрамник, что технически немаловажно. В 1947 году полотна, выполненные краской, выдавленной из тюбиков без помощи кисти, выставил Жорж Матьё, тогда еще почти неизвестный, оспаривая первенство в изобретении техники dripping (разбрызгивания) и у Поллока, и у американки родом из Украины Джанет Собель, скромной домохозяйки, которая тоже занялась живописью во время войны. В 1961 году Ники де Сен-Фалль внесла свою лепту в общее дело: вместе с друзьями Жаном Тэнгли, Робертом Раушенбергом и Ларри Риверсом они расстреляли коллаж из карабина, краска растеклась по полотну из продырявленных тюбиков, которые художница предварительно закрепила на каркасе. Сегодня эта «комбинированная живопись», combine painting, находится в Музее современного искусства в Ницце (MAMAC). Вместе с тем все они не были первыми, кто разрешил краске течь по поверхности, оставляя след: недавняя реставрация фресок Джотто в капелле Скровеньи показала, что этот мастер использовал подтек, чтобы изобразить слезу на лице плачущей женщины. Около 1300 года это мог себе позволить только очень смелый новатор.

*Roque D.* Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960). P., 2003. P. 247–260. (Folio. Essays).

*Greenberg C.* Art and Culture: critical essays. Boston, 1961. P. 167–170. Интересные параллели с абстрактными формами в живописи эпохи Каролингов приведены в работе: *Smith D.* Teh Painted Logos: Abstraction As Exegesis in the Ashburnham Pentateuch // Abstraction in Medieval Art. Beyond the Ornament / ed. E. Gerstman. Amsterdam, 2021. P. 144.

Nineteenth-Century Teh ories of Art / ed. J.Ch. Taylor. Berkeley, 1987; Art in Teh ory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / ed. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford, UK, 1992; *Roque D.* Op. cit.

# 569

Мой перевод слегка отличается от перевода Екатерины Лазаревой (Итальянский футуризм… С. 29).

Среди требований футуристов периодически звучало уничтожение базилики Сакре-Кёр, эклектичного по стилю памятника, поставленного над Парижем во искупление грехов Парижской коммуны. Когда в 2008–2009 годах в Центре Жоржа Помпиду, на верхнем этаже, проходила юбилейная выставка футуризма, соответствующая цитата фигурировала на одном из стендов. Прочтя ее и завернув за угол, зритель оказывался перед застекленной галереей, из которой открывался замечательный вид на Монмартр. Организаторам не откажешь ни в чувстве юмора, ни в исторической объективности.

*Рид Г.* Краткая история современной живописи. С. 87.

Различные мнения современников собраны в классическом исследовании Лео Стейнберга: *Steinberg L.* The Philosophical Brothel // October. 1988. Vol. 44. P. 7–74.

*Алленов М.М.* Указ соч. Т. 2. С. 417. Сегодня это свидетельство обычно считается апокрифичным: *Ипполитов А.В.* Врубель и время // Михаил Врубель. С. 28–29. При-меч. 25.

*Рид Г.* Краткая история современной скульптуры / пер. Дж. Атаевой. М., 2018. С. 181–205. (Искусство_VED).

Мой перевод немного отличается от перевода А. Шурбелёва: *Эко У.* Открытое произведение. Форма и определенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелёва. СПб., 2004. С. 127–128.